



**ANA MIRIAM
MACHADO REBELO**

**A IMAGEM HABITADA: PARA UMA PERSPETIVA
FENOMENOLÓGICA NA REPRESENTAÇÃO DO
ESPAÇO ARQUITETÓNICO**



**ANA MIRIAM
MACHADO REBELO**

**A IMAGEM HABITADA: PARA UMA PERSPETIVA
FENOMENOLÓGICA NA REPRESENTAÇÃO DO
ESPAÇO ARQUITETÓNICO**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Criação Artística Contemporânea, realizada sob a orientação científica da Doutora Fátima Pombo, Professora Associada com Agregação, do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro e coorientação do Doutor José Carneiro, Professor Auxiliar, da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

À minha filha Helena.

o júri

presidente

Prof. Doutor José Pedro Barbosa Golçalves de Bessa
professor auxiliar da Universidade do Aveiro

arguente

Prof. Doutor Pedro Leão Ramos Ferreira Neto
professor auxiliar da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto

orientadora

Prof^a. Doutora Maria de Fátima Teixeira Pombo
professora associada com agregação da Universidade de Aveiro

agradecimentos

À Professora Dra. Fátima Pombo pela excelente orientação, por me ter motivado, desde o início, a trabalhar para objetivos exigentes e pela proximidade da sua colaboração, ao longo de todo o processo. Pelas preciosas sugestões de leitura crítica, sem as quais este trabalho não teria tomado o mesmo rumo. Agradeço ainda o exemplo de profissionalismo e rigor que me inspirou no desenvolvimento deste projeto.

Ao Professor Doutor José Carneiro pela excelente orientação, pela sua disponibilidade durante todo o processo e pelo apoio que me prestou, em particular, no desenvolvimento da componente visual. Também pelas sugestões bibliográficas e pela preciosa ajuda na revisão do texto. Agradeço ainda, em especial, o efeito encorajador das nossas reuniões de trabalho.

Ao Professor Doutor Pedro Leão Neto, pelo desafio que me lançou e pela possibilidade de usufruir dos recursos da biblioteca do Centro de Comunicação de Representação Espacial (Centro de Estudos e Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Arquitetura do Porto), sem a qual não teria tido acesso a algumas das publicações mais relevantes da bibliografia deste projeto.

À Helena Valente pela ajuda na reta final e pela amizade.

Aos meus pais pelo apoio de sempre e por serem tão avós. À minha mãe, em especial, pela disponibilidade com que posso contar.

Ao David pela ajuda, pelos conselhos em que gosto de confiar, por acreditar em mim e ter gosto em me ver avançar.

palavras-chave

fotografia, arquitetura, experiência, subjetividade, presença, estação de metro

resumo

A presente dissertação estrutura-se a partir de uma investigação de caráter projetual, que a partir de uma perspectiva fenomenológica, procura encontrar uma abordagem visual que possa contribuir para a representação e reflexão sobre o espaço arquitetónico, como lugar de experiência. Deste trabalho resultaram dois documentos, a dissertação que agora se apresenta e um objeto impresso intitulado Clareira.

O projeto demarca-se de abordagens centradas na comunicação e interpretação de ideias arquitetónicas, concentrando-se na existência material e no devir da obra. Do ponto de vista formal, procura distanciar-se do legado da objetividade fotográfica – particularmente dominante no campo da fotografia de autor que toma a arquitetura como objeto – assumindo, assim, uma perspectiva marcadamente subjetiva.

A estação de metro da Trindade, na cidade do Porto, foi escolhida como caso de estudo, funcionando como laboratório de experimentação de estratégias visuais que procuram dar resposta àquela que constitui a principal questão de investigação: de que forma pode a fotografia abordar o espaço arquitetónico de uma perspectiva fenomenológica, contribuindo assim para o entendimento das relações entre indivíduo e espaço construído?

Num momento em que as imagens se substituem cada vez mais à experiência do espaço arquitetónico e se tornam matéria a partir da qual se reflete e constrói entendimento sobre a arquitetura, este projeto procura contribuir para a afirmação de uma prática fotográfica que se assume como instrumento de investigação do real, participando não apenas na reflexão sobre a vivência do espaço construído, mas também na construção do ambiente em que vivemos, no sentido em que a arquitetura também se constrói através de imagens.

keywords

photography, architecture, experience, subjectivity, presence, subway station

abstract

The present dissertation is a projective study supported by a theoretical framework, which from a phenomenological perspective, seeks to find a visual approach that can contribute to the reflection and representation of architectural space as a place for experience. Within this project we produced two documents, the present work as well as the printed object *Clareira*.

Our project demarcates itself from approaches centered on the communication and interpretation of architectural ideas, concentrating on the material existence and the becoming of buildings. At the same time, this project seeks to move away from the formal legacy of photographic objectivity, particularly dominant in the field of art photography that takes architecture as an object, by assuming a purposefully subjective perspective.

Trindade subway station, in the city of Porto, was chosen as a case study, working as a laboratory for experimenting with different visual strategies in order to answer our main research question: how can photography approach architectural space from a phenomenological perspective, hence contributing for the understanding of the relations between the individual and built environment?

At a time when images are increasingly replacing the experience of architectural space and becoming a base from which to reflect on architecture, this project seeks to contribute to the affirmation of a photographic practice that assumes itself as an instrument for investigation of the real, reflecting on the experience of the built space but also actively participating in the construction of the environments in which we live in, as architecture is also constructed through images.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO

- 1.1 Apresentação do tema, problemática e projeto de investigação 1
- 1.2 Estrutura da dissertação 2

PARTE I –ENQUADRAMENTO TEÓRICO

Capítulo 1. Fotografia e Arquitetura

- 1.1. Fotografia e Arquitetura 7
- 1.2. Modernismo: o ideal arquitetónico e a procura da objetividade 9
- 1.3. Objetividades: percurso de um conceito ideológico e formal 14
- 1.4. Essen, a *outra escola alemã* 24
- 1.5 Pesquisa iconográfica 30

Capítulo 2. Arquitetura e presença

- 2.1 Peter Zumthor: *Magic of the real* 33
- 2.2 Juhani Pallasmaa: *The embodied image* 38
- 2.3 Gernot Böhme: *Mindfull physical presence in space* 40

Considerações intermédias 43

PARTE II - RELATORIO DE PROJETO

Enquadramento 49

Capítulo 3. Produção e seleção das imagens

- 3.1 Escolha do material fotográfico 51
- 3.2 Etapas da produção das imagens 53
- 3.3 Metodologias relativas à produção das imagens 54

Capítulo 4. Conceção do objeto impresso

- 4.1 Intenções orientadoras 63
- 4.2 Encadernação 64
- 4.3 Escolha de formatos e dimensões 69
- 4.4 Sequenciação das imagens 71
- 4.5 *Layout* 73
- 4.6 Suportes de impressão 77

ÍNDICE

Considerações finais 81

Referências Bibliográficas 85

Anexo A 93

Anexo B 99

INTRODUÇÃO

1. Apresentação do tema, problemática e projeto de investigação

A presente dissertação estrutura-se a partir de uma investigação de carácter projetual, sustentada por uma componente teórica. A partir de uma perspetiva fenomenológica, procurámos encontrar uma abordagem visual que possa contribuir para a representação e reflexão sobre o espaço arquitetónico como lugar de experiência. Deste trabalho resultaram dois documentos, a dissertação que agora se apresenta e um objeto impresso intitulado de *Clareira*.

Situando-se no campo da fotografia em que a imagem se relaciona diretamente com um referente pré-existente, o projeto demarca-se de abordagens centradas na comunicação e interpretação de ideias arquitetónicas, concentrando-se na existência material e no devir da obra. Do ponto de vista formal, procura distanciar-se do legado da objetividade fotográfica – particularmente dominante no campo da fotografia de autor que toma a arquitetura como objeto – assumindo uma perspetiva marcadamente subjetiva.

O propósito da investigação fotográfica desdobrou-se em duas vertentes. Por um lado, observou-se a existência de um determinado espaço arquitetónico e a relação com os elementos que o envolvem e atravessam, incluindo diferentes aspetos da sua utilização, das modificações materiais sofridas ao longo do tempo e das transformações transitórias provocadas por agentes humanos e naturais. Por outro lado, reflete-se sobre a perspetiva a partir da qual o espaço é observado, assumindo um ponto de vista que se situa no interior do objeto de estudo, enfatizando o envolvimento e a presença física da autora. Assim, o modo de observação tornou-se, igualmente, objeto observado.

Como caso de estudo elegeu-se a estação de metro da Trindade, na cidade do Porto, pela sua condição de espaço público em que as dimensões do movimento e do tempo se manifestam com particular intensidade. Ao mesmo tempo edifício e praça, interior e exterior, este espaço é quotidianamente atravessado por pessoas muito diversas. Este caso de estudo constituiu-se como laboratório de experimentação de estratégias visuais que procuram dar resposta àquela que constitui a principal questão de investigação: de que forma pode a fotografia abordar o espaço arquitetónico de uma perspetiva fenomenológica, contribuindo assim para um entendimento das relações entre o indivíduo e o espaço construído?

O desdobramento da atenção entre as dinâmicas que nos rodeiam e a nossa própria experiência de estar no espaço fez parte de um processo de inclusão e de uma vontade de afirmação destas presenças. Uma vontade que surge em reação ao esvaziamento do espaço, à ausência do tempo e ao desaparecimento do próprio sujeito, levados a cabo pela fotografia de cuja herança nos queremos distanciar. Em *The Crisis of the Real: photography and post-modernism* (2003) Andy Grundberg refere-se à arquitetura pós-moderna como arquitetura de inclusão, que se opõe ao redutivismo *less is more* da arquitetura modernista. Neste sentido, esta investigação encontra aqui

uma semelhança de propósito continuando, assim, no plano das ideias, no diálogo com a arquitetura.

O consumo acelerado de informação que caracteriza a contemporaneidade induz frequentemente a substituição da complexidade por signos opacos: palavras, números, imagens, *hashtags*, em vez de pessoas concretas, de relações reais, de experiências. Num momento em que comunicação e a receção da arquitetura se fazem cada vez mais através de imagens (Bandeira, 2007), este projeto procura contribuir para a afirmação de uma prática fotográfica que se assume como instrumento de investigação do real, participando não apenas na reflexão sobre a vivência do espaço construído, mas também na construção do ambiente em que vivemos, no sentido em que a arquitetura também se constrói através de imagens (Colomina, 2004).

2. Estrutura da dissertação

A presente dissertação encontra-se dividida em duas partes; a primeira, é respeitante à investigação e contextualização histórica e teórica; a segunda, relaciona-se com o projeto prático. É importante esclarecer que esta divisão serve apenas um propósito de clareza, delimitando modos de atuação distintos, mas que não corresponde a uma sequenciação cronológica do trabalho realizado. Pelo contrário, a investigação e reflexão teórica aconteceu a par da exploração fotográfica do espaço, com a preocupação de que nenhum destes aspetos da investigação se desenvolvesse por demasiado tempo de forma independente. Esta contaminação foi essencial num projeto em que se pretende que a fotografia assegure o contacto com o real.

A pesquisa teórica e histórica que sustenta o projeto serve dois propósitos centrais: uma argumentação pela defesa da importância e da necessidade contemporânea de um reposicionamento do fotógrafo perante a obra de arquitetura que lhe permita abordar a dimensão física, temporal e sensorial da arquitetura; e o desenvolvimento, em torno de uma questão metodológica, de um processo de investigação experimental prático, em que procuram estratégias visuais que possam contribuir para dar resposta à necessidade identificada.

No primeiro capítulo, intitulado *Fotografia e Arquitetura*, debruçamo-nos sobre a relação entre as duas disciplinas. Na primeira secção, em jeito de introdução ao capítulo, relacionam-se diferentes práticas no âmbito da representação fotográfica da arquitetura, definido o âmbito em que o projeto se movimenta.

Em *Modernismo: O ideal arquitetónico e a procura da objetividade*, analisa-se um momento crucial na história da relação entre fotografia e arquitetura, procurando, por um lado, compreender a dinâmica que se criou entre as duas disciplinas e, por outro, identificar as origens de uma estética fotográfica cujo legado continua, em grande medida, a dominar a fotografia contemporânea que toma a arquitetura como objeto.

Objetividades: percurso de um conceito ideológico e formal aprofunda a investigação, a partir da história da fotografia, refletindo sobre a persistência do conceito de objetividade, identificando os elementos que garantem a sua continuidade e investigando alguns aspetos de maior ambiguidade cuja clarificação é considerada relevante para uma melhor compreensão deste percurso ideológico e formal.

Em *Essen: a outra escola alemã*, apresenta-se um conjunto de artistas cuja abordagem fotográfica se caracteriza por posicionamentos e possibilidades estéticas que podem ser vistos como a antítese da abordagem objetiva. Tendo em consideração que este tipo de abordagem teve um desenvolvimento e uma influência pouco expressivos no âmbito da representação contemporânea da arquitetura e do espaço construído, defende-se o interesse da sua exploração no sentido de apontar caminhos para uma perspetiva fenomenológica na representação do espaço arquitetónico.

No segundo capítulo alarga-se a análise para um contexto mais vasto, em que se convocam a teoria da arquitetura e a filosofia, através do pensamento de três autores que nos dão conta da necessidade de entendimentos e de posturas que reclamem para a arquitetura uma dimensão humana, marcadamente material e corpórea. A primeira secção concentra-se no conceito de *magia do real* de Peter Zumthor, a segunda sobre a ideia de *embodied image*, de Juani Pallasmaa e a terceira sobre a atitude designada por Gernot Böhme como *Midfull Physical Presence in Space*.

Concluindo a primeira parte, apresentam-se as considerações intermédias que resultam da contextualização teórica, propondo um posicionamento e uma perspetiva que irão orientar o projeto fotográfico.

Na segunda parte do documento, que corresponde ao relatório do projeto, descreve-se o processo de investigação de caráter prático, relacionando a experimentação e as decisões tomadas, com as intenções do projeto, fundamentas na primeira parte. A exposição inicia-se com um enquadramento que informa o leitor sobre a escolha do caso de estudo e sobre a génese do projeto, e relaciona os objetivos e a principal questão da investigação com a vertente prática da investigação.

O terceiro capítulo, referente à fase de produção e seleção das imagens, incide sobre a escolha do material fotográfico, as principais etapas desta fase do projeto e as metodologias utilizadas. O quarto e último capítulo foca-se no desenvolvimento do objeto impresso *Clareira*, que resulta da investigação prática, abordando os principais aspetos da sua conceção e produção. Seguem-se as considerações intermédias relativas à investigação prática.

Concluimos com as considerações finais, em que intercetando as duas vertentes da investigação, refletimos sobre os resultados do projeto de investigação.

PARTE I – CONTEXTUALIZAÇÃO TEÓRICA

Capítulo 1. Fotografia e Arquitetura

1.1 Fotografia e Arquitetura

Quando falamos da relação entre fotografia e arquitetura entramos num domínio em que coexistem modos de relacionamento, propósitos e abordagens muitos distintos. Se uma obra essencial como *Building with Light – an International History of Architectural photography*, de Robert Elwall (2004), se debruça sobretudo sobre a fotografia ao serviço da promoção da arquitetura, não deixa de referir a influência das mais importantes incursões artísticas no campo da arquitetura. Outras obras de referência como o recente *Camera Constructs – Photography, Architecture and the Modern City* (2012), de Andrew Higgott e Timothy Wray, examinam a representação da arquitetura através da fotografia com uma abrangência que procura compreender todas as suas diferentes manifestações, das imagens promocionais que circulam na imprensa especializada da arquitetura, comumente designadas como *fotografia de arquitetura*, ao trabalhos dos fotógrafos que tomam a arquitetura como objeto artístico, entre outras regiões em que estas duas práticas se cruzam.

No âmbito desta dissertação, mais do que distinguir abordagens de encomenda, de abordagens independentes de carácter artístico, é importante distinguir imagens cuja função é a comunicação de ideias arquitetónicas, de imagens que procuram documentar e pensar a existência física de uma obra ou um conjunto arquitetónico, sobre o seu devir, a relação com o seu contexto e a sua apropriação pelas pessoas.

É igualmente importante ter presente que estas duas práticas se contaminam mutuamente e que ambas contaminam a prática da arquitetura e que devem por isso ser relacionadas. Se a importância da uma prática artística crítica e interpretativa parece evidente, a influência da fotografia de arquitetura, que é usada para a disseminação e comunicação de uma obra, não é tão facilmente reconhecida. Não obstante, é este tipo de fotografia que mais frequentemente se substitui ao objeto arquitetónico e se torna o meio através do qual a arquitetura é percebida (Higgott & Wray, 2012). Se as abordagens artísticas têm o potencial de contaminar a prática da arquitetura com as suas perspetivas, a fotografia promocional condiciona muitas vezes a prática da arquitetura com a promessa de uma imagem perfeita e intemporal.¹ Por outro lado, as linguagens com origem no campo das artes são frequentemente apropriadas pela fotografia de cariz comercial. É tendo presentes estas dinâmicas que nesta dissertação se irá fazer a defesa de uma perspetiva fenomenológica na representação do espaço arquitetónico.

É a própria arquitetura – ou pelo menos a arquitetura que se faz acompanhar de reflexão e questionamento sobre a ética e a responsabilidade da sua prática – que reclama a existência de uma prática fotográfica que de uma forma independente dê conta da existência dos edifícios no

¹ “Modern architects see everything through the camera. They make decisions on the basis of what they see through the lens”. Colomina (2013), “Media as Modern Architecture” in *Contemporary Art About Architecture*, Routledge, Londres

mundo e das formas de apropriação do espaço pelos seus utilizadores.² Esta prática, que só pode existir de forma independente fora do âmbito promocional, não deve no entanto restringir-se unicamente aos espaços tradicionalmente destinados à fotografia de autor. Pela sua importância para o debate arquitetónico, deve também ter espaço em publicações dedicadas à arquitetura. Apesar de uma consciência crescente sobre a importância de perspetivas críticas sobre o espaço construído, a imprensa dedicada à arquitetura continua muito condicionada pelo imperativo da sedução, em que uma relação de cumplicidade entre as figuras do arquiteto, do fotógrafo e do editor, garante o funcionamento de uma rede de produção arquitetónica. (Wilkinson, 2015).

Existe, no campo da arquitetura, um extenso debate em torno da definição da fotografia de arquitetura enquanto género³ e das características do que alguns autores designam como “*architectural gaze*”, que passam por um entendimento das problemáticas da arquitetura conjugado com a expressão idiossincrática do autor (Gadanhó, 2014). A distinção que se faz, no âmbito desta dissertação, entre fotografia promocional e fotografia enquanto investigação e documentação sobre o devir da obra, não pretende delimitar campos de ação estanques, serve apenas o propósito de definir o nosso campo de estudo.

² Ver por exemplo: Elwall (2004), (Robinson, 2008) e Leão Neto (2016).

³ Ver por exemplo: (Ventura, 2017), (Bandeira, 2008)

1.2 Modernismo: o ideal arquitetónico e a procura da objetividade

As publicações dedicadas ao relacionamento entre fotografia e arquitetura referem muito frequentemente a importância do período Modernista, como momento privilegiado em que as duas disciplinas desenvolvem uma cumplicidade sem precedentes e em que a fotografia de arquitetura se define enquanto género. No contexto desta investigação, a análise deste período serve também o propósito de compreender a génese de uma estética que está estreitamente ligada à cultura visual e à ideologia deste período e que tem sido dominante, desde então, na representação fotográfica da arquitetura.

As imagens de fotógrafos como Lucien Hervé (Fig. 1) Julius Shulman (Fig. 2), ou Dwell and Wainright – através das quais conhecemos obras de Mies van der Rohe ou Le Corbusier – estão indissociavelmente ligadas à história da arquitetura modernista e a importância do seu papel na disseminação das obras e sobretudo dos ideais da arquitetura modernista é amplamente reconhecida (Elwall, 2004). Idealizações intemporais, estas imagens desempenharam um papel fundamental na perceção pública da arquitetura modernista como um símbolo de progresso. A fotografia de arquitetura define-se assim como representação de ideias arquitetónicas, papel que permanece até hoje como a sua principal função (Bandeira, 2007). Durante este período a fotografia foi usada para a documentação, mas também para a promoção e o ensino da arquitetura e mesmo, quando conjugada com o desenho, como instrumento de desígnio (Higgott & Wray, 2012). (Fig.3)

Através da sua divulgação internacional, a fotografia tornou-se o meio através do qual o público – incluindo os estudantes de arquitetura – tomava conhecimento de um grande número de obras arquitetónicas, substituindo assim a imagem, à experiência física do espaço. Desta forma, a representação fotográfica ganha uma importância que não tarda a refletir-se numa influência concreta sobre a prática arquitetónica. Segundo Elwall (2004), a antecipação de uma futura representação bidimensional do edifício chega por vezes a sobrepor-se às preocupações do arquiteto com a função e a forma e com o uso e a experiência do utilizador. Este aspeto da influência da fotografia sobre a arquitetura tem sido apontado por diversos autores⁴ e a preocupação com o seu impacto negativo tem ganho maior dimensão no contexto contemporâneo, em que a produção e disseminação de imagens se tornam cada vez mais rápidas e fáceis.

Para além deste aspeto, a substituição dos edifícios pelas suas representações fotográficas tem sido vista como um reforço do domínio histórico da visão, na cultura ocidental, que se traduz na prática da arquitetura pela negligência de outras dimensões da perceção espacial, como a háptica e a acústica e consequentemente, pelo empobrecimento da experiência do espaço arquitetónico (Pallasmaa, 2005).

⁴ Ver por exemplo: Campamy (2014), Elwall (2004), Higgott and Wray (2012)



Fig.1 - *Brasília. Three Powers Square*, Lucien Hervé, 2009

Fig.2 - Pierre Koenig's *Case study house 22*, Julius Shulman, 1960

Fig.3 - *Office Tower Project, Friedrichstrasse*, Mies van der Rohe, 1922

No domínio da fotografia enquanto arte, a ênfase funcionalista e racionalista que caracteriza o modernismo arquitetónico converge com a emergência de uma nova abordagem fotográfica, em que a preocupação com a objetividade surge como reação à tónica pictorialista no sentimento e na atmosfera (Elwall, 2004).

A chamada *Nova Objetividade* desenvolve um estilo preciso e austero inaugurado por autores como August Sander, Werner Mantz (Fig.4) e Albert Renger-Patzsch (Fig. 5), na década de 1920. Estes autores iniciaram uma tradição de objetividade e rigor, reclamando a função documental como verdadeira natureza do medium fotográfico. O seu legado atravessou gerações, radicalizando-se mais tarde nas grelhas tipológicas de Bernt e Hila Becher (Fig. 6) e refletindo-se no trabalho dos seus alunos, como iremos ver em maior detalhe. Este movimento, conhecido como *Escola de Dusseldorf* é uma das influências mais significativas que podem ser encontradas na fotografia contemporânea, em particular no que diz respeito à exploração de ambientes urbanos. (Badger & Parr 2006).

A ideia de objetividade percorre também, de modos distintos, tendências como a *Straight Photography*, nos Estados Unidos e mais tarde a chamada *Deadpan Photography* (Leão Neto, 2015). Assim como a *Nova Objetividade* europeia, estes movimentos partilham o interesse pelo real, de uma perspetiva em que o afastamento emocional do fotógrafo em relação ao objeto é visto como condição indispensável para a concretização plena daquilo a que Walker Evans batizou como “estilo documental” (Cánovas, 2015). Esta necessidade de separação, racionalização e controlo são premissas do modernismo cujo alcance se estende por todo o século XX e que estão na origem da tradição documental.

Se as obras destes autores, pelo seu carácter crítico e conceptual, providenciaram contributos de inegável valor para a reflexão sobre a produção arquitetónica e sobre o espaço construído, o legado da linguagem formal que as atravessa, promoveu uma abordagem que se tornou quase dogmática e que parece ter inibido a exploração das dimensões fenomenológicas da arquitetura. Os espaços vazios, as perspetivas neutras, a obsessão pela nitidez e a ênfase na forma, tornaram-se imperativos da fotografia de arquitetura, expressando um distanciamento por vezes contemplativo, que está nos antípodas da experiência imersiva. Estas imagens posicionam-nos como observadores desencarnados de objetos cristalizados e sem contexto, imagens que nas palavras de Carlos Cánovas, sofreram um “esvaziamento estético e afetivo” (2015). Neste tipo de imagens, a experiência física do espaço não é considerada.

Assim, a influência do modernismo exerceu-se através de duas práticas distintas, que convergem no entanto numa linguagem formal semelhante. A prática da fotografia que promove a arquitetura, concentrada no ideal arquitetónico e a prática que se debruça sobre a análise do espaço construído, reclamando a objetividade fotográfica, através do distanciamento físico e emocional do fotógrafo. Estes dois aspetos constituem as principais heranças de que pretendemos distanciar-nos: o culto do ideal arquitetónico e a demanda da objetividade.



Fig. 4 - *Kölische Zeitung*, *Pressa*, *Cologne*, WernerMantz, 1928

Fig. 5 - *Intersecting Braces of a Truss Bridge in Duisberg-Hochfeldt*,
AlbertRenger-Patzsch, 1939

Nos parágrafos finais de *Building with Light*, Elwall faz um diagnóstico sobre a situação da fotografia de arquitetura, que nos confirma as preocupações deste estudo: “We need, and currently lack, an architectural photography that communicates the experience of the building not just as the architect hoped it might be but as it is perceived in reality by the user.” (2004: 201). Este projeto pretende contribuir para esta perspectiva, que segundo Elwall está em falta, alinhando-se com as intenções de um conjunto de artistas que através de linguagens muito diversas, questionam a ortodoxia da fotografia de arquitetura, revelando a vivência do espaço arquitetónico. (Pardo & Redstone, 2014) .



Fig. 6 - Framework Houses in Siegen's Industrial Region, Bernd & Hilla Becher, 1959–73

1.3 Objetividades: percurso de um conceito ideológico e formal

Para uma melhor compreensão sobre a persistência do conceito de objetividade na história da fotografia enquanto arte e em particular enquanto representação do espaço construído, importa distinguir diferentes entendimentos do conceito de objetividade, as formas visuais que assumiram e as diferentes estéticas a que deram origem. Como relacionar do ponto de vista formal, a objetividade do movimento *New Vision* com a que defendia a *Nova Objetividade*, que por sua vez esteve na origem da objetividade da chamada *Escola de Dusseldorf*? Os ângulos extremos, as distorções e a dinâmica do primeiro (Fig. 7) parece estar nos antípodas da abordagem sistemática, dos planos frontais, da distância e neutralidade dos segundos (Fig. 8). Na origem de estéticas tão distintas parecem estar diferentes entendimentos do mesmo conceito. Em *Visions of Modernity*, Scott McQuire dá-nos conta dessa diversidade de entendimentos: “Like all durable philosophemes, the concept of ‘objectivity’ is conglomerate rather than unitary.” (1998: 33) Examinemos então brevemente a sua evolução e algumas das suas manifestações formais, no âmbito da fotografia enquanto arte.

O debate entre objetividade e subjetividade fotográfica acompanha o desenvolvimento do discurso e da prática fotográfica desde o seu início. Lech Lechowicz (2000) compara a alternância de abordagens de tendência objetiva e subjetiva ao movimento de um pendulo, que teria vindo a acelerar-se até ao momento em que o Pós-Modernismo questiona a utilidade da discussão, colocando-lhe um termo. No contexto em que esta dissertação se move – o da investigação do espaço urbano através da fotografia, da fotografia arquitetura enquanto género e das suas interseções e contágios – não se trata de questionar a legitimidade de uma perspetiva em favor de outra, nos moldes em que durante muito tempo se debateu a *verdadeira* vocação da fotografia. Trata-se, face ao domínio prolongado de uma determinada linguagem e face a uma conjuntura em que urge pensar a arquitetura com espaço vivido (Juhani Pallasmaa, 2005) – de defender posicionamentos que permitam explorar a dimensão subjetiva da experiência da arquitetura e do espaço urbano.

A ligação da fotografia com o real poderá parecer uma constatação do óbvio e um lugar-comum, mas se a associação é evidente, a sua problematização tem providenciado observações valiosas, que nos obrigam a repensar o que se entende por fotografia, assim como o que se entende por real. A semelhança da imagem fotográfica com aquilo que identificamos como real, a sua perceção como “imitação da natureza”, fascinou todos aqueles que viram no seu aparecimento a promessa de um acesso privilegiado ao mundo físico e de libertação do enviesamento e das limitações associados à perceção humana, que se projetam nas suas representações do real.



Fig. 7 - *Bauhaus Balconies*, László Moholy-Nagy, 1926

Fig. 8 - *Haus Am Botanischen Garten, Köln*, Werner Mantz, 1929

Henry fox- Talbot, inventor de um dos primeiros processos fotográficos da história, produziu também o primeiro livro de fotografias, que intitulou: *The Pencil of Nature*. Este título é revelador do entendimento da época acerca da fotografia, por um lado, e da própria natureza ou mundo físico. A fotografia era a natureza a escrever-se a si própria, dispensando a mediação humana⁵ e oferecendo uma representação livre de qualquer subjetividade.

No âmbito da ciência, a fotografia vem fornecer o instrumento objetivo por excelência. Como nos faz notar Scott McQuire (1998), a fotografia surge num momento em que todo o conhecimento ocidental se encontra dominado pelo projeto positivista, sintetizado por John Berger da seguinte forma: “The proposal was (and is) that when something is visible it is a fact, and that facts contain the only truth.”⁶ Esta identificação do visível com a verdade (e com a realidade, se a tomarmos como o oposto de ilusão), para além de tomar como garantida a correspondência da percepção humana com certas propriedades dos objetos, pressupõe também uma primazia da visão relativamente aos restantes sentidos (Pallasmaa, 2005), que leva a que a fotografia seja percecionada como uma imitação, não da visão humana, mas da própria natureza. É por um lado, esta identificação do visível com o real e por outro a convicção de que a anulação da subjetividade nos permite aceder à verdade ou essência dos objetos *como eles são*, que está na origem da valorização da objetividade fotográfica, que nenhuma outra forma de registo poderia igualar.

A ideia de objetividade fotográfica, assim como o carácter mecânico e instantâneo da fotografia, tão prezados pela ciência, colocavam a fotografia fora do âmbito das artes. Foi por isso numa tentativa de afirmação da fotografia enquanto arte, que a partir da década de 1860, se procurou explorar a fotografia como expressão individual do autor, valorizando a subjetividade e a impressão pessoal (Newhall, 1982). Com o Pictorialismo⁷, esta ideia de subjetividade assume um carácter formal impreciso e difuso, numa aproximação à pintura que se demarca da clareza e da nitidez da fotografia utilizada no âmbito científico.

Contra esta necessidade de se justificar enquanto arte, por semelhança com alguns dos aspetos formais da pintura, a fotografia rapidamente procura afirmar a sua independência e especificidade, reclamando uma estética própria, defendendo uma fotografia “pura” que dispensa artifícios e abraçando aquelas que considera como as verdadeiras características do *médium*: nitidez, detalhe tonal, precisão das formas (Newhall, 1982). Nos Estados Unidos, é o movimento *Straight Photography* que logo no início do século XX assume esta tarefa.⁸ Como Newhall salienta,

⁵ “By means of this contrivance, it is not the artist who makes the picture, but the picture which makes ITSELF” Fox-Talbot citado por Scott McQuire in “The Mechanical Eye of Reason” in *Visions of Modernity*, Sage, 1998, p. 34

⁶ As cited in, *ibid.*, p. 36

⁷ O termo *pictorialismo* tem origem no pensamento de Henry Peach Robinson, autor de *Pictorial Effect in Photography*, de 1869, em que procurou distinguir a fotografia enquanto arte da fotografia usada para fins científicos. (Enciclopédia Britânica, edição online)

⁸ O termo *straight photography* foi utilizado pela primeira vez pelo crítico Sadakichu Hartman, num artigo intitulado *A Plea for Straight Photography* (1904), publicado na revista *American Amateur Photographer*.

a novidade desta corrente fotográfica não está na sua abordagem, mas no facto de a reclamar como uma forma de arte legítima (ibid.).

Ainda que a *Straight Photography* não reclame diretamente uma postura objetiva, a necessidade de se opor à subjetividade pictorialista, manifesta-se através de uma estética em que a clareza e o detalhe são extremamente prezados (note-se a utilização de profundidades de campo extremas em autores com Edward Weston e Ansel Adams e do famoso grupo *f/64*⁹). É essa clareza formal que acaba por ser de certo modo confundida com uma clareza da percepção e do entendimento da realidade. Em *Photography: 1900 to the Present* (1998), Diana Hurlburt dá-nos conta disso mesmo: “The purist point of view championed the camera as the ‘faithful witness’, but the willed intention of a real witness to tell the truth is not the same thing as the automatic literalness of a lens image. However, this confusion of the moral with the aesthetic implied in ‘straight photography’”.

A expressão *straight photography* enfatiza uma relação direta com o real. Paul Strand, (Fig. 9) pioneiro deste novo posicionamento, defende o que considera ser uma honestidade fotográfica, que tendo presentes as limitações e as possibilidades do *médium*, exige do fotógrafo verdadeiro respeito pelo seu objecto: “This means a real respect for the thing in front of him”(as cited in Newhall, 1982: 174)¹⁰.

No contexto europeu, o interesse por um registo *limpo*, considerado realista, manifestou-se no seio da chamada Nova Objetividade fotográfica. Se no âmbito da fotografia esta estética surge como reacção ao Pictorialismo, a Nova Objetividade, como movimento artístico transversal a diferentes formas de expressão, surge como oposição ao Expressionismo. As suas características são definidas da seguinte forma, pelo arquiteto alemão Hermann Muthesius: contenção, sobriedade e objetividade (Newhall, 1982).

Neste período podemos identificar na fotografia europeia duas estéticas muito distintas, que se reclamam como objetivas. Por um lado a *New Vision*, corrente da fotografia associada à Bauhaus e em particular à fotografia e à teoria de László Moholy-Nagy e também às vanguardas russas. Por outro, a Nova Objetividade¹¹ alemã de autores como August Sander e Albert Renger-Patzsch.

⁹ “F/64” refere-se a uma abertura de diafragma disponível apenas em câmaras de grande formato, que permite obter a máxima nitidez em todos os planos da imagem.

¹⁰ Paul Strand citado por Newhall (1982) in *The history of Photography*, p. 174

¹¹ O termo *Neue Sachlichkeit* (traduzido como *Nova Objetividade*) foi cunhado por Gustav Friedrich Hartlaub, que em 1925 inaugurou a exposição intitulada *Die Neue Sachlichkeit. Deutsche Malerei seit dem Expressionismus* (A Nova Objetividade: Pintura Alemã desde o Expressionismo) (Gommel, 2013).



Fig. 9 - *Rock, Loch Eynort, South Uist, Hebrides*, Paul Strand, 1954

A fotografia da New Vision distingue-se pelo seu caráter experimental e em particular pelos ângulos extremamente acentuados, que a par do contraste marcado entre luz e sombra, produzem imagens de grande dinamismo. A posição do fotógrafo é claramente identificável e a forma como o seu ponto de vista se evidencia está nos antípodas da neutralidade. No entanto, Em Malerei Fotografie Film [Pintura Fotografia Filme], Moholy-Nagy exalta as qualidades objetivas da fotografia, dizendo mesmo que são as distorções provocadas pela câmara que nos oferecem um visão imparcial “(...) nor should we regard the ability of the lens to distort – the view from below, from above, the oblique view – as in any sense merely negative, for it provides an impartial approach, such as our eyes, tied as they are to the laws of association, do not give” (1925). O entendimento e o interesse de Moholy-Nagy pela objetividade fotográfica é de facto original e não se alinha com conceções mais comuns como a de Renger-Patzsch. É nessa distinção que podemos encontrar explicação para as diferenças entre as suas estéticas.

É importante perceber que a objetividade que Moholy-Nagy procura, não passa pela neutralidade, nem sequer pela semelhança da imagem fotográfica com a visão humana e em última análise, nem com a sua semelhança com o real. O que Moholy-Nagy pretende descartar ao colocar o sujeito em segundo plano, são os “vícios” de representação e as limitações do aparelho ótico humano. “In spite of our habitual ways of seeing and our own ophthalmic apparatus, we must do our best to search out possibilities that were previously unknown.”¹² (1929)

Por outro lado, é interessante perceber que na perspetiva de Moholy-Nagy, a fotografia não procura desfazer-se do corpo, nem dos sentidos. Pelo contrário, Moholy-Nagy defendeu o investimento numa reeducação sensorial, que pôs em prática nas suas aulas na *Dessau Bauhaus*, com ênfase para os sentidos que são secundarizados relativamente à visão (McBride, 2016). O seu entusiasmo pela fotografia residia na convicção de que o novo *médium* pudesse, por um lado, expandir a visão humana e por outro, libertar a representação visual dos seus códigos tradicionais, abrindo a possibilidade de uma nova linguagem.

Em resposta a Windisch-Schaja, que criticava uma fotografia “excessivamente nítida”, por se distanciar da visão humana, Moholy-Nagy clarifica a sua posição:

“The word ‘objective’ can certainly be misinterpreted. But in this case the main question is not ‘objective’ and ‘subjective’, but rather the possibilities of photographic procedures transcending ocular experience. It is entirely possible that our eye, as Windisch-Schaja says, does see the world in an unsharp, summary way. But why should the photographic camera conform to the human eye? (...) If the camera is able to work more exactly – or shall we say – in a different way, we should be glad!” (1929: 163-67)

¹² Moholy-Nagy, L. (1929). Sharp or unsharp? A reply to Hans Windisch. In Phillips, C. (ed) (1989) *Photography in the modern era: European documents and critical writings, 1913 – 1940*, The Metropolitan Museum of Art / Aperture, New York, 1989. Publicação original: Moholy-Nagy, L. (1929), "Schurf oder unscharf!" *ijO*, 2, no. 20 pp. 163-67

É interessante comparar este entendimento de objetividade – como uma visão livre de “preconceitos” e como tal, mais ligada aos sentidos e a uma percepção direta – com a da Nova Objetividade. Tomando como exemplos os trabalhos de August Sander e Albert Renger-Patzsch, considerados como pioneiros e expoentes máximos deste movimento, podemos observar uma estética pautada pelo rigor e por uma austeridade quase ascética (Elwall, 2004). Num texto de 1927, Renger-Patzsch faz a apologia de uma fotografia realista, em que o detalhe e a exatidão constituem as qualidades máximas da sua estética: “The secret of a good photograph, which can possess artistic value just as a work of visual art can, resides in its realism. (...) The absolutely correct rendering of form, the subtlety of tonal gradation from the brightest highlight to the darkest shadow, impart to a technically expert photograph the magic of experience.”¹³

Esta passagem permite-nos compreender que no pensamento de Renger-Patzsch, a acuidade visual é identificada com o realismo. Assim, uma fotografia “realista” permite uma aproximação privilegiada ao objeto. “We still don’t sufficiently appreciate the opportunity to capture the magic of material things.” (ibid.). Esta visão, coincidente com a da *Straight Photography*, reveste-se nas imagens de Renger-Patzsch, de uma austeridade formal muitas vezes descrita como fria e analítica (Elwall, 2004), que não deixa adivinhar o encantamento que as suas palavras descrevem: “the magic of material things” ou “the joy one takes in an object” (1928)¹⁴.

A respeito de uma exposição de pintura e fotografia americana, em que figuraram obras de Edward Weston e Walker Evans, fotógrafos associados à *Straight Photography*, Gerry Badger cita Barbara Novak, no seu livro *American Painting in the XIXth Century* (2007):

“The objective facts of the world are seen and recorded with an exactitude which at the same time goes beyond mere exactness and mere realism to register a magnified intensity that transcends realism to become a form of impersonal expressionism.”

(Novak citada por Badger, 1977)¹⁵

Este movimento circular que liga o realismo ao expressionismo, é semelhante ao que procura o real, através da subjetividade. A intuição desta hipótese, que a investigação permitiu enunciar mais claramente, esteve na origem deste projeto de investigação. De certa forma, uma

¹³ Renger-Patzsch, A. (1927). Aims. In Phillips, C. (ed.) (1989) *Photography in the modern era: European documents and critical writings, 1913 – 1940*, The Metropolitan Museum of Art / Aperture, New York. Publicação original: Albert Renger-Patzsch (1927), “Ziele” *Das Deutsche Lichtbild*, p. xviii.

¹⁴ Renger-Patzsch, A. (1928). Joy before the object. In Phillips, C. (ed.) (1989) *Photography in the modern era: European documents and critical writings, 1913 – 1940*, The Metropolitan Museum of Art / Aperture, New York. Publicação original: Renger-Patzsch, A. (1927) “Die Freude am Gegenstand,” *Das Kunstblatt* (Berlin), no. 1, p. 19.

¹⁵ Badger, G. (1977), “The Modern Spirit – American Painting 1908-1935 at the Hayward gallery, London” in Goldberg, V. (1981) *Photography in Print*, University of New Mexico, Albuquerque

compreensão mais aprofundada do pensamento de um personagem como Renger-Patschz, para além dos rótulos mais fáceis e habituais, permite-nos uma aproximação inesperada ao seu trabalho.

Também August Sander defendeu o realismo. O seu livro de 1929, *Antlitz der Zeit* [A Face do Nosso Tempo], retrata com grande precisão os alemães da sua época apresentados-os categorizados segundo as suas classes e ocupações (Hulick, 1998). Na declaração de intenções que acompanhou a exposição que em 1927 apresentou alguns desses retratos, Sander defende a fotografia como um retrato fiel das “coisas como elas são”, demarcando-se de abordagens que na sua perspetiva, distorcem a realidade: “It can render things with magnificent beauty but also with terrifying truthfulness; and it can also be extraordinarily deceptive.”¹⁶



Fig. 10 - *Wegerich*, Albert Renger-Patschz, 1924

¹⁶Sander, A. (1927). Remarks on my exhibition in the Cologne Art Union. In Phillips, C. (ed.) (1989) *Photography in the modern era: European documents and critical writings, 1913 – 1940*, The Metropolitan Museum of Art / Aperture, New York. Publicação original: Sander, A. (1927) "Erläuterung zu meiner Ausstellung im Kölnischen Kunstverein," exhibition statement, November 1927; reprinted in *Vom Dadamax zum Grüngürtel. Köln in der zwanziger Jahre* (Cologne: Kölnischen Kunstverein, 1975), p. 148.

As perspectivas da Nova Visão e da Nova Objetividade, que foram confrontadas em diversos artigos pelos próprios autores, assim como por terceiros¹⁷, têm em comum a convicção de que o novo *médium* fotográfico permitia uma nova forma de ver e representar, que deveria desenvolver-se exclusivamente dentro dos seus próprios meios e possibilidades, sem necessidade de tomar de empréstimo estratégias de outras formas de expressão, como a pintura. Mas em claro contraste com o experimentalismo de Moholy-Nagy, a objetividade de Sander e Renger-Patzsch prescreve uma linguagem formal. A “correção” na representação da forma, a contenção e a disciplina estão em consonância com o modernismo arquitetónico e com a sua máxima “less is more”, o que explica o facto de esta ter sido a estética fotográfica que acompanhou o seu desenvolvimento.

Albert Renger-Patzsch influenciou profundamente a fotografia de arquitetura, tanto no âmbito comercial como no âmbito artístico (Elwall, 2004). Bernd e Hilla Becher reivindicam a sua influência, assim como a de August Sander (1989)¹⁸ radicalizando alguns aspetos da estética da *Nova Objetividade*, em obras que podem ser consideradas como o expoente máximo da objetividade fotográfica.

A sua abordagem aproxima-se, como nunca antes, da objetividade científica. O procedimento é sistemático: uma distância invariável relativamente à estrutura fotografada, pontos de vista frontais e ao nível do objeto, distribuição da luz invariavelmente uniforme, organização tipológica das estruturas (Stimson, 2004). Este conjunto de regras homogeneiza as imagens e anula as variações da perceção individual, mas a nosso ver não configura um ponto de vista neutro. No sentido figurado, trata-se de tomada de posição bastante vincada. No sentido literal este ponto de vista poderia ser caracterizado como médio. (Fig. 11)

Nunca antes o conceito de objetividade tinha procurado anular o sujeito de forma tão efetiva. “Self-effacement was the price to be paid for description: the appearing of the subject matter demanded a disappearing of the author”, diz-nos David Company (2003). Na verdade, este desaparecimento diz respeito apenas ao corpo do sujeito. Ao procurar esconder a posição do fotógrafo, procede-se como se ao fazer desaparecer o corpo, se pudesse anular o sujeito observador e ficar apenas com os objetos. O que a nosso ver acontece, num processo puramente conceptual, é que é no momento em que a fotografia se pretende neutra e procura fazer desaparecer o sujeito para melhor chegar aos objetos, que esse mesmo sujeito-autor se impõe – agora despojado de corpo – através de um conceito.

O desaparecimento do corpo passa também pela rejeição do apelo aos sentidos. A escolha de uma iluminação invariavelmente uniforme privilegia a informação em detrimento do contraste e a sobriedade com que o preto e branco é interpretado serve bem este propósito. Mas não é apenas o corpo do sujeito que desaparece. O aspeto mais evidente desse desaparecimento é a total

¹⁷ Ver por exemplo os artigos de Sieker, H.(1928). Absolute realism: On the photography of Albert Renger-Patzsch. e de Roh, F. (1930) The value of Photography. In Phillips, C. (ed.) (1989) *Photography in the modern era: European documents and critical writings, 1913 – 1940*, The Metropolitan Museum of Art / Aperture, New York.

¹⁸ “Bernd and Hilla Becher. Conversation with Jean François Chevrier, James Lingwood and Thomas Struth” (1989) in Company, D. (2003b), *Art and Photography*, Phaidon, New York.

ausência da figura humana. O entorno também desaparece de forma a extrair o objeto do contexto em que originalmente se situava.

Compreende-se o facto de ter sido precisamente esta abordagem, a que mais rapidamente fez aceitar a fotografia nos museus (Reimer, 2006), se considerarmos o contexto artístico das décadas de 60 e 70, em que arte conceptual está no seu auge. Mas não deixa de ser um desenvolvimento histórico algo irónico, que uma metodologia quase científica tenha dado origem a um corpo de trabalho com um papel tão significativo para o reconhecimento da fotografia enquanto arte.

Se a ingenuidade com que a fotografia foi recebida foi ultrapassada, se a possibilidade da objetividade foi posta em causa e o próprio real foi relativizado, a manifestação formal destes conceitos subsiste de forma dominante. É o que nos diz Blake Stimson, num artigo em que investiga o comportamento fotográfico de Bernd e Hilla Becher. (Stimson, 2004): “Indeed, the 'point of view' or 'grammar' developed by the Bechers has gained a significant measure of dominance within contemporary art practice.”

Se nas representações contemporâneas da arquitetura, continuam a predominar as perspetivas frontais, a ausência de figura humana, a nitidez em todos os planos da imagem, estas características correspondem hoje menos à procura apaixonada de uma relação direta com o objeto como a de Renger-Patzsch, mas a uma vontade de distanciamento, a uma atitude desapaixonada e à resolução de suprimir da figura do autor, típicos da pós-modernidade (Grundberg, 2003). Outras vezes trata-se apenas da reprodução de estratégias visuais, apenas resíduos formais de uma ideologia ausente, forma sem conteúdo.



Fig. 11 - *Gas Tanks*, Bernd Becher and Hilla Becher, 1965–2009

1.4 Essen: a outra escola alemã

Depois de nos termos debruçado sobre a persistência da ideia de objetividade no discurso e na prática fotográfica da qual – ainda que sob diferentes formas – se pode observar uma continuidade, interessa-nos atentar em posicionamentos e possibilidades estéticas que se apresentam como explorações subjetivas do *médium* fotográfico. Este tipo de abordagem, iniciada pela corrente pictorialista, tem uma história fragmentada, feita de existências breves, e o seu legado tem uma expressão menos visível, quando comparado com a tendência objetiva.

O domínio histórico da fotografia alemã pelo discurso da objetividade e por estéticas caracterizadas pela distância e pelo rigor técnico é largamente reconhecido, assim como a influência ímpar que a fotografia dos Becher e da escola de Düsseldorf teve no âmbito da fotografia enquanto arte e em particular do que diz respeito à representação fotográfica da arquitetura.¹⁹ No entanto, uma outra escola alemã, desenvolveu-se de forma menos visível na Alemanha dividida das décadas de 70 e 80. Falamos da escola de Essen, contemporânea e geograficamente muito próxima da de Düsseldorf, que desenvolveu no entanto um entendimento e uma prática da fotografia muito distintos. A comparação entre estas duas tendências providencia um caso de estudo cujo interesse ultrapassa o contexto alemão. Como nos faz notar Miriam Paeslack (2006), a fotografia alemã desenvolveu-se em condições muito específicas, em que a divisão do país durante mais de quarenta anos, levou ao desenvolvimento paralelo de tendências muito distintas. No entanto, é também exemplo de uma situação típica no domínio da teoria e da prática fotográfica. A polarização do discurso sobre a fotografia, entre objetividade e subjetividade, surge aqui num mesmo contexto espacial e temporal.

No que diz respeito à fotografia, a história da Folkwangschule²⁰, a que nos referiremos como Escola de Essen, está ligada à figura de Otto Steinert, diretor e professor a partir do final da década de cinquenta e durante quase vinte anos. Steinert foi o principal impulsionador da corrente *Subjektive Fotografie* [Fotografia Subjetiva] e fundador do grupo *Fotoform*. No período que se seguiu ao final da segunda guerra mundial, este movimento defendeu uma fotografia “humanizada” e “individualizada” (Steinert, 1958)²¹ e procurou retomar a experimentação iniciada pela Bauhaus e interrompida pelo regime Nazi, para explorar as possibilidades da fotografia para além da reprodução direta da realidade. Esta abordagem pouco convencional dominou a fotografia alemã durante um curto período, na década de 50 (Reimer, 2006). Apesar da sua formação autodidata, Steinert tornou-se um professor influente na Alemanha do pós-guerra e alguns dos seus alunos são hoje professores em diferentes instituições de ensino alemãs.

O período da escola de Essen sobre o qual iremos incidir é o das gerações que se seguiram à de Otto Steinert, cuja produção se situa entre a década de 80 e a atualidade. O legado da

¹⁹ A título de exemplo, note-se que a obra essencial de Gerry Badger e Martin Parr *The photobook: a History*, consagra todo um capítulo à “tendência Düsseldorf”, o que não acontece com mais nenhum movimento específico.

²⁰ Folkwang University of the Arts

²¹ Citado em Stimson, B. (2004) *The photographic comportment of Bernd and Hilla Becher*, Tate, London

Fotografia Subjetiva permitiu que existisse em Essen um espaço em que uma perspectiva fotográfica assumidamente subjetiva, poética e emocional pudesse existir e se pudessem desenvolver linguagens dentro dessa perspectiva, adequadas às problemáticas de uma nova geração. Estes fotógrafos exploraram o espaço de encontro entre sujeito e objeto, através de uma linguagem visual solta e espontânea, em claro contraste com a distância e a rigidez da estética de Düsseldorf. A propósito de *Waffenruhe*, de Michael Schmidt, uma das obras mais originais deste período da fotografia alemã, Gerry Badger (1987) diz-nos o seguinte: “Certainly, the pain and sense of loss running through the whole book like a subliminal subtext would seem to be as much personal as historical, as eschatological as phenomenal, as much diary as report.”

Assim como em Düsseldorf – aliás como em toda a Europa e também nos Estados Unidos – o espaço urbano surge como um alvo de interesse privilegiado. Mas numa atitude oposta ao distanciamento Becheriano, estes fotógrafos embrenharam-se no espaço para nos trazerem testemunhos pessoais, caracterizados muitas vezes por uma dureza sensorial feita de contacto e de presença física. Em lugar de observarem à distância, aproximam-se dos objetos, assumindo-se como parte dos ambientes que exploram (Mandanici, 2017).

Num momento em que a fórmula Düsseldorf, inúmeras vezes revisitada, se mostra inadequada para dar resposta às inquietações contemporâneas em torno da necessidade de humanização do espaço urbano o trabalho destes fotógrafos torna-se objeto de interesse e revalorização. Recentemente a exposição *Das Rebellische Bild. Situation 1980: Die Kreuzberger „Werkstatt für Photographie“ und die junge Folkwang-Szene*²² (2017) – organizada por diferentes instituições, em Essen, Berlim e Hannover – veio dar visibilidade a um capítulo da história da fotografia alemã que se desenvolveu *na sombra* da conceituada escola de Düsseldorf (Reimer, 2006). A mostra relaciona a produção dos alunos da escola de Essen com a do *Werkstatt für Photographie*. Este *workshop* de fotografia que se realizou em Berlim entre 1976 e 1986, marcou a fotografia alemã propondo uma alternativa ao ensino académico e promovendo uma abordagem pedagógica informal e menos centrada na técnica, que privilegiava a procura da inovação formal e o debate sobre conteúdos, estética e intenção fotográfica (Mandanici, 2017). Michael Schmidt, fundador do *workshop* e professor em Essen durante um breve período, é uma figura central nesta exposição e no desenvolvimento de novas linguagens visuais, que enfatizaram a cor, a indefinição e a fragmentação²³.

Para além destes aspetos diferenciadores, a importância do *Werkstatt für Photographie* deve-se sobretudo ao contacto que proporcionou aos alunos e à cidade de Berlim, com a fotografia Americana. Muitos dos mais celebrados fotógrafos americanos, como Stephen Shore, John Gossage e mesmo Robert Frank, foram convidados a realizar *workshops* e a expor em Berlim, promovendo a contaminação da fotografia alemã pelo estilo mais espontâneo da fotografia americana.

²² Tradução livre: A Imagem Rebelde: O "Workshop de Fotografia" de Kreuzberg e a cena jovem de Folkwang na década de 1980

²³ Folkwang Museum: <https://www.museum-folkwang.de/en/news/exhibitions/archive/the-rebellious-image.html>

Das Rebellische Bild revisita os temas e debates de uma outra exposição, que em 1986 reuniu trabalhos de alunos da escola de Essen e do *Werkstatt für Photographie* como Gosbert Adler, Joachim Brohm, Monika Hasse, Volker Heinze, Astrid Klein, Thomas Ruff e Michael Schmidt, entre outros. Com o título de *Reste des Authentischen. Deutsche Fotobilder der 80er Jahre*²⁴, esta exposição foi comissariada por Ute Eskildsen, fundadora da coleção de fotografia do Museu Folkwang e aluna de Otto Steinert. Embora o Museu a descreva como uma das maiores e mais ambiciosas exposições de fotografia contemporânea dos anos 80, ela é raramente referenciada por historiadores e críticos de fotografia, existindo pouca informação disponível para além do catálogo da exposição. Esta omissão é indicativa do papel secundário que a história da fotografia atribui a este movimento.

No entanto o seu legado tem tido uma continuidade discreta, através de figuras como Joachim Brohm e Heidi Specker, que através dos seus estudos, das suas práticas e do ensino da fotografia, estabeleceram uma ligação entre a escola de Essen, onde Brohm estudou e a escola de Leipzig, em que ambos ensinam. Neste contexto, uma geração de estudantes muito recente continua a explorar a subjetividade fotográfica, encontrando novas formas de abordagem para novas problemáticas.²⁵

No âmbito desta investigação, o posicionamento destes fotógrafos e a estética que ela reflete providenciam um legado alternativo, que serviu de base à pesquisa iconográfica que sustenta o projeto. Privilegiaram-se autores e obras que investigaram o espaço urbano, propondo perspectivas assumidamente subjetivas.

Iremos debruçar-nos mais detalhadamente sobre o trabalho de Michael Schmidt (1945-2014), cuja importância para o desenvolvimento da estética de Essen foi como vimos, crucial.

Michael Schmidt

À margem das instituições académicas e culturais, Michael Schmidt desenvolveu um trabalho fotográfico e pedagógico que se revelou muito relevante para a fotografia alemã e europeia. Fotógrafo autodidata, inicialmente ligado à fotografia amadora, Schmidt explorou a realidade social do seu meio e em particular da cidade de Berlim, procurando diferentes possibilidades de relacionamento através da fotografia.

Na sua trajetória artística são perceptíveis fases distintas e mesmo contraditórias, que testemunham uma evolução tocada por diferentes influências e caracterizada por uma curiosidade e uma honestidade que o dispõem à mudança. Durante os primeiros anos da sua prática, Schmidt defendia uma fotografia radicalmente documental (Cánovas, 2015). As imagens deste período caracterizam-se pelos espaços vazios, céus cinzentos por planos distantes e muitas vezes frontais.

²⁴ Tradução livre: Restos de autenticidade. Fotografia alemã dos anos 80.

²⁵ Sobre esta atual geração ver: Reimer, A.(2006) “Beyond the “Becher School: Recent Tendencies in German Photography of the Post-Reunification Era” in *Visual Resources*, 22:2, 119-129.

Mas como nos diz Ute Eskildsen (1995), Schmidt não manteve por muito tempo a severidade formal que caracterizava uma visão descritiva e comparativa da fotografia. No seu texto *In Passionate Conflict – Between representation and presentation*, Eskildsen descreve o percurso apaixonado e conflituoso de Schmidt, da adesão a um estilo documental mais tradicional, caracterizado por um distanciamento que procede de um interesse sociológico pela realidade, à exploração cada vez mais subjetiva e emocional de um território com o qual Schmidt teve sempre, efetivamente, uma relação afetiva e conturbada.

O contacto com os fotógrafos americanos que participaram nos *workshops* de Kreuzberg, especialmente Lewis Baltz e John Gossage, influenciou o trabalho de Schmidt do ponto de vista formal, mas também no que diz respeito ao interesse pelo banal e o familiar. No entanto o seu trabalho tem um carácter profundamente local, não apenas relativamente ao território explorado, mas pela maneira como espelha a circunstância específica da cidade de Berlim na década de 80. A sua linguagem resulta do que Gerry Badger designa como “uma apropriação europeia do vocabulário americano.” (Badger, 1987)

O livro *Waffenruhe* [*Cessar-fogo*], de 1987, (Fig. 12, 13, 14 e 15) constitui um momento de viragem no seu percurso em que Schmidt finalmente se liberta dos formalismos impostos pela procura da objetividade, para encontrar uma forma de exprimir a sua perceção da realidade (Eskildsen, 1995). No âmbito desta investigação, este livro constitui uma referência importante, pela intensidade com que consegue convocar uma atmosfera e pela forma experimental como explora o espaço urbano. O uso de zonas desfocadas, a exploração de texturas e de contrastes marcados, conferem às suas imagens um carácter sensorial e atmosférico, muito pouco descritivo, mas extremamente evocativo. A inclusão de elementos próximos em primeiro plano permite-nos adivinhar a posição do fotógrafo e colocar-nos no seu lugar, dando à sua narrativa uma perspetiva muito pessoal.

Ute Eskildsen resume desta forma a importância de *Waffenruhe* no percurso de Michael Schmidt:

“In his project *Waffenruhe*, for the first time, Schmidt was able to translate photographically respect for perceptible reality – directed towards people – via the experiment of emphasising subjective perception, without regard to exact description.”

É neste tipo de abordagem que o trabalho de Schmidt se distingue de forma singular e influencia o trabalho de fotógrafos da escola de Essen como Volker Heinze, Gosbert Adler e Joachim Brohm e mesmo do fotógrafo britânico Paul Graham. A retrospectiva do seu trabalho que a Nationalgalerie, em Berlim, prepara para 2020, reflete o reconhecimento que a sua obra tem vindo a adquirir, fruto de um interesse renovador pela subjetividade fotográfica.



Fig. 12 e 13 - Imagens do livro *Waffenruhe*, Michael Schmidt, 1987



Fig. 14 e 15 - Imagens do livro *Waffenruhe*, Michael Schmidt, 1987

1.5 Pesquisa iconográfica

Para além do grupo de fotógrafos sobre o qual acabamos de nos debruçar, a pesquisa iconográfica desenvolvida permitiu-nos identificar outros autores cuja abordagem é relevante para o propósito da investigação. Gostaríamos de destacar: Guido Guidi, cuja fotografia *Badger* (2006) descreve como um “antídoto à objetividade fria da escola de Düsseldorf”; John Donat, que defendia uma abordagem do espaço arquitetónico como espaço social; Guy Tillim, cuja prática no âmbito do fotojornalismo traz ao universo da arquitetura uma atenção particular ao contexto e ao real; Rut Blees Luxemburg, pela exploração da multissensorialidade na fotografia; Edwin Smith e Eric de Maré por terem sido, nas suas épocas e segundo a expressão de Robert Elwall, fotógrafos “at odds with the mainstream”. A melhor forma de os relacionar será através das suas imagens.



Fig. 16 - *Beach huts in Hastings*, Eric de Maré, 1956

Fig. 17 - *A house on the edge of the village of Irsina Basiliacata*, Edwin Smith, 1963

Fig. 18 - *Elblag, Poland*, Guido Guidi, 1991

Fig. 19 - *Brutalist Playground*, John Donat, 1966

Fig. 20 - *Grande Hotel Beira, Mozambique*, Guy Tillim, 2008

Fig. 21 - *Cockfosters*, Rut Blees Luxemburg, 2009

Capítulo 2 – Arquitetura e Presença

2.1 Peter Zumthor: *Magic of the Real*

Num momento em que alguns dos mais reconhecidos nomes da prática e da teoria da arquitetura reclamam a necessidade de humanizar o espaço arquitetônico²⁶, de que forma pode a fotografia contribuir para um entendimento do espaço construído que coloque a experiência do espaço no centro das suas preocupações? Qual pode ser o seu contributo para uma mudança de perspectiva que não é exclusiva dos domínios da arquitetura ou da fotografia, fazendo parte de um interesse mais abrangente e renovado pelo caráter corpóreo da existência humana? (Böhme, 2013) Se a objetividade proverbial da fotografia contribuiu para a promoção de uma visão abstrata e desencarnada da arquitetura, como poderá o *médium* ser usado como ferramenta para abordar a experiência fenomenológica do espaço?

Atmosferas de Peter Zumthor, constituiu a referência teórica mais importante desta investigação, em certa medida devido à presença e ao papel que a fotografia desempenha na narrativa do livro. Vale a pena notar que nas páginas de *Atmosferas*, as imagens ocupam quase tanto espaço como o texto. No primeiro capítulo, o arquiteto apresenta duas fotografias, como “ícones pessoais” que inspiram no seu trabalho. A propósito da primeira, do interior de uma estação de comboios em Richmond, por G.E. Kidder Smith (Fig.22), Zumthor pergunta a si próprio: “Como posso projetar algo como o espaço desta fotografia? (...) Como posso projetar coisas assim, que têm uma presença tão bela e natural que me tocam sempre de novo?” (2006: 11) Prossegue definindo o conceito de atmosfera como aquilo que num determinado espaço consegue tocá-lo e que se traduz numa impressão imediata, numa percepção emocional que é distinta do pensamento linear. Algumas páginas mais tarde, Zumthor dá-nos a observar uma fotografia de Hans Baumgartner (Fig. 23), perguntando-se novamente: “Posso eu, como arquiteto, projetar estas atmosferas, esta densidade, este ambiente?” (2006: 19).

Estas questões evidenciam uma relação entre a fotografia e o processo criativo de Zumthor que nos permite identificar alguns dos papéis que a fotografia pode desempenhar na criação arquitetónica. Desde logo, a função de registo histórico que se substitui à própria obra, dando-a a conhecer sob determinados ângulos (Zumthor diz-nos que nunca esteve naquele edifício, que já não existe). De outro modo, estas imagens em particular revelam a capacidade da fotografia para evocar determinadas atmosferas.

Quando observadas no contexto da investigação sobre fotografia, estas interrogações suscitaram novas questões, que são cruciais para o nosso estudo. Em que medida são as atmosferas a que Zumthor se refere, produto da criação arquitetónica ou da criação fotográfica? É uma inversão da questão de Zumthor, que nos leva à interrogação fundamental desta investigação: como pode a fotografia comunicar a atmosfera de um espaço arquitetónico? Sem a formular,

²⁶Pallasmaa (2005); Zumthor (2006); Böhme (2013)

Zumthor dá-nos elementos que nos permitem construir uma resposta à primeira questão, como veremos mais à frente. À segunda questão procuramos dar resposta através das imagens que constituem o resultado da investigação prática que levamos a cabo.



Fig. 22 - *Interior of Broad Street Station*, G.E. Kidder Smith, 1917

Fig. 23 - *Student Residence*, Hans Baumgartner, 1936

O aprofundamento da análise do conceito de atmosfera no texto de Zumthor revelou-se particularmente valioso para o propósito desta investigação. Ainda no primeiro capítulo, o arquiteto descreve uma cena que observa a partir de um ponto de vista específico, num dia feriado, enfatizando a interação entre os diferentes elementos que se apresentam à sua percepção. Estes estímulos não são apenas visuais, são também sons, temperaturas e sensações táteis. A autonomia destes elementos, a interação entre eles e as configurações que emergem dessa interação, na qual também Zumthor toma parte, são o que o arquiteto designa como “magia do real”. No final da descrição Zumthor pergunta-se:

“Agora, o que é que me tocou? Tudo. Tudo, as coisas, as pessoas, o ar, ruídos, sons, cores, presenças materiais, texturas e também formas. Formas que consigo compreender. Formas que posso tentar ler. Formas que acho belas. E o que é que me tocou para além disso? A minha própria disposição, os meus sentimentos, a minha expectativa na altura em que ali estive sentado.” (2006: 17)

No pensamento de Zumthor o conceito de atmosfera está associado a este efeito mágico em que a realidade autónoma da vida quotidiana desempenha um papel central. Esta conceção é do maior interesse no âmbito de uma investigação em que como vimos, são precisamente o tempo e uso, as dimensões para as quais se reclama uma maior atenção por parte da fotografia, como por parte da arquitetura. Da nossa perspetiva, a exploração destas atmosferas quotidianas pode trazer contributos muito relevantes para a reflexão sobre a arquitetura, no que toca à questão fundamental da relação entre as pessoas e o espaço construído. “Existe um efeito recíproco entre pessoa e as coisas” diz-nos Zumthor. “E é com isto que me identifico como arquiteto. É esta a minha paixão. Existe uma magia do real.” (ibid.: 17)

Uma revisão de literatura sobre o tema da fenomenologia da arquitetura revela uma larga produção de estudos relacionados com o conceito de atmosfera - nos países nórdicos em particular, - que tem vindo a ser recuperado para o léxico da arquitetura.²⁷ No entanto, de entre os estudos sobre a obra e o pensamento de Peter Zumthor, poucos exploram o conceito de “magia do real”, um termo idiossincrático que distingue o seu entendimento sobre o conceito de atmosfera. Quando abordado, parece-nos que a sua interpretação fica frequentemente aquém da profundidade que a ideia encerra e que Zumthor expõe com grande simplicidade em *Atmosferas*. Por vezes associada à ideia de materialidade, a “magia do real” é concretamente tomada pelo fascínio que Peter Zumthor efetivamente exprime, nos seus textos e na sua obra, pela exploração dos materiais.²⁸ Num artigo elaborado a partir de uma entrevista com Zumthor, Christopher Platt examina a expressão “coisas reais”²⁹, empregue por Zumthor em *Thinking Architecture* (2010), concluindo que as “coisas reais” a que Zumthor se refere são “tangíveis e intangíveis, o pessoal e o objetivo.” (Platt & Spier, 2010). Concordamos com esta interpretação, que resume também uma perspetiva

²⁷ Ver por exemplo: Havik & Tielens (2013) *OASE #91: Building Atmosphere*

²⁸ Ver: Crisman, P. (2008) “*The magic of the real: Material and tactility in the work of Peter Zumthor*”.

Consultado em:

http://crismanpetrus.us/ewExternalFiles/Crisman_2008_The%20Magic%20of%20the%20Real_ACSA.pdf

²⁹ “developing an architecture which sets out from and returns to real things” Zumthor (2010)

fundamental para a nossa investigação: a ideia de que a atmosfera emerge da interseção entre o sujeito e a realidade que o envolve. Esta dimensão de encontro é sem dúvida imprescindível para a compreensão do que Zumthor designa como “magia do real”. No entanto, há no pensamento de Zumthor uma distinção importante que é frequentemente ignorada: a distinção entre a “magia do pensamento” e a “magia do real”.

“Existe uma magia do real. No entanto conheço bem a magia dos pensamentos. E a paixão dos pensamentos belos. Mas aqui estou eu a falar daquilo que muitas vezes acho ainda mais incrível: a magia do verdadeiro e do real.” (2006: 17)

Esta distinção parece-nos importante para pensar a prática fotográfica que se debruça sobre a obra de arquitetura. A magia do pensamento, que reside no projeto e na mente do arquiteto e se manifesta fisicamente na obra materializada, constitui a grande maioria das vezes, o objeto da fotografia de arquitetura. Demasiadas vezes, a nosso ver e coincidentemente, como vimos, com a opinião de diferentes historiadores e teóricos da arquitetura. Ao utilizar a expressão “magia do real”, Zumthor faz uma distinção clara entre o mundo das ideias e o mundo externo, autónomo, independente da vontade e do controlo do arquiteto. A magia das ideias existe no “mundo perfeito” de certa fotografia de arquitetura de que nos fala Pedro Bandeira em *Fotografia de arquitetura, defeito e feito* (2008). O “magia do real” existe no “mundo imperfeito” em que as pessoas e os elementos se apropriam do espaço e em que a obra se transforma.

Sem pretendermos aqui debruçar-nos sobre teorias cuja complexidade ultrapassa o âmbito deste estudo, não podemos deixar de referir a influência de Platão e da sua Teoria das Ideias, cujos conceitos de “ser” e “devir” e a distinção entre a “ideia” e o “sensível”, estiveram na origem da conceção do projeto. O entendimento admitidamente superficial destes conceitos que nos proporcionou a leitura de *Timeu* (2004), quando relacionado com o universo da arquitetura e da sua representação fotográfica, forneceu uma matriz a partir da qual se pensaram diferentes dimensões do objeto e do espaço arquitetónico, definindo as áreas em que o projeto se move e orientando a nossa atenção e exploração no terreno. Assim, o projeto fotográfico desenvolvido situa-se muito claramente no domínio do sensível, assumindo uma perspetiva que privilegia a existência material da obra e o seu devir. Interessa-nos mais a contingência do que o desígnio, mais o real do que o ideal.

Este interesse pelo real não se relaciona com o escrutínio ontológico e objetivo nem com o distanciamento físico e emocional de que falamos no primeiro capítulo. Ao dirigir a atenção para o que o rodeia, o observador não se suprime da situação. Pelo contrário, participa nela através dos seus diferentes sentidos, misturando-se com os outros elementos, permeando e deixando-se permear pelo espaço. (Zumthor, 2006a) Foi, para nós, fundamental compreender, distinguir e conseguir expressar as duas dimensões que participam na emergência da “magia do real”: a presença disponível e atenta do sujeito observador e presença das coisas, pessoas e elementos que permeiam o espaço.

Como se traduz este estado de disponibilidade e atenção no ato fotográfico? No âmbito deste projeto, propõe-se uma abordagem que procura enfatizar a presença física da autora, que a

partir de uma determinada posição no espaço e através dos seus sentidos, se relaciona com ele e com os elementos que o habitam, propondo encontros com momentos específicos da existência de um edifício. As imagens de Kidder-Smith e Baumgartner, revelam a Zumthor a “magia do real” não apenas porque são habitadas pela “vida real”, na figura de indivíduos e dos “coisas que os rodeiam”³⁰, mas também porque a posição do fotógrafo se evidencia no espaço e entre as coisas.

Existe, na prática de Zumthor uma preocupação primordial com o uso e com o contexto e um ímpeto inicial que diz respeito à atmosfera que imagina para a obra (Platt & Spier, 2010). Existe, na arquitetura contemporânea, uma reivindicação da importância do pensamento fenomenológico. Existe, num contexto mais vasto, uma necessidade de reaproximação com a dimensão física da experiência humana (Böhme, 2013). Este projeto de investigação posiciona-se em linha com estas preocupações, questionando-se sobre a contribuição da fotografia para esta mudança de perspetiva.



Fig. 24 - *Coffeehouse on Ibiza*, Henriette Grindat, 1960

³⁰ Expressão que faz parte do subtítulo de “*Atmosferas : Entornos Arquitetónicos – As coisas que me rodeiam*” e que constitui um dos nove pontos que o autor descreve como orientações pessoais para a criação de atmosferas.

2.2 Juhani Pallasmaa: *The Embodied Image*

Também o pensamento de Juhani Pallasmaa forneceu conceitos e sugeriu abordagens revelantes para esta investigação. Em *Os olhos da Pele* (2005), em particular, Pallasmaa reivindica a importância de uma percepção multissensorial da arquitetura e denuncia a hegemonia histórica da visão na representação e mesmo na concepção da arquitetura. Enquanto Zumthor usa a imagem fotográfica para nos falar de atmosferas, Pallasmaa refere-se à fotografia de arquitetura como uma representação superficial, que contribui para uma concepção da arquitetura como objeto de contemplação e que na medida em que influencia a prática arquitetônica, contribui para que os aspetos hápticos e acústicos da arquitetura sejam negligenciados. A expressão “centralised images of focused gestalt” (ibid.: 13) com que descreve a fotografia de arquitetura, providencia uma caracterização muito evocativa da abordagem formal que tem dominado a representação da arquitetura desde o modernismo. Tratam-se de facto de imagens que adotam muito frequentemente uma perspetiva central, de um só ponto de fuga e que enfatizam a forma e a nitidez.

Compreende-se que perante este tipo de abordagem, exista alguma desconfiança relativamente ao papel da fotografia na prática e na percepção da arquitetura. Compreende-se que, como representação visual, a fotografia não surja como uma aliada natural, na defesa de uma abordagem multissensorial da arquitetura. No entanto, em *The Embodied Image*, Pallasmaa fala-nos do valor de imagens poéticas que nos oferecem uma experiência mediada do espaço (2011).

A forma como Pallasmaa enfatiza a importância e a habitual negligência da visão periférica e das sensações táteis, na experiência do espaço arquitetónico (2005) e a sua crítica à obsessão da fotografia com a nitidez e a forma podem ser sugestivas, do ponto de vista fotográfico. A fotografia tem o potencial de explorar sensações táteis e mesmo térmicas, assim como de sugerir algo que se aproxima de uma visão periférica. Embora perfeitamente conhecidas, estas possibilidades são muito pouco utilizadas na representação de espaços e edifícios.

Pallasmaa fala-nos da memória dos sentidos, através da qual “a visão nos revela o que o tato já sabe” (ibid.:42).³¹ Assim, através das texturas, a informação visual da fotografia pode evocar a memória tátil proporcionando uma experiência sinestésica. Assim como a cor pode provocar sensações térmicas. (Fig. 25 e 26) É talvez esta mesma ideia que podemos encontrar nas palavras de Hélène Binet, que apesar de entender que a fotografia “não deve competir com a complexidade da percepção da arquitetura”, nos diz que ela deve “ser capaz de criar uma atmosfera e de te mergulhar nela e talvez de te lembrar de algo mais” (Binet, 2010).³²

³¹ Tradução livre de: “Vision reveals what touch already knows”.

³² Tradução livre de: “compete with the complexity of the perception of architecture” e “has to be able to create an atmosphere and to drown you in it and perhaps to remind you of something else”

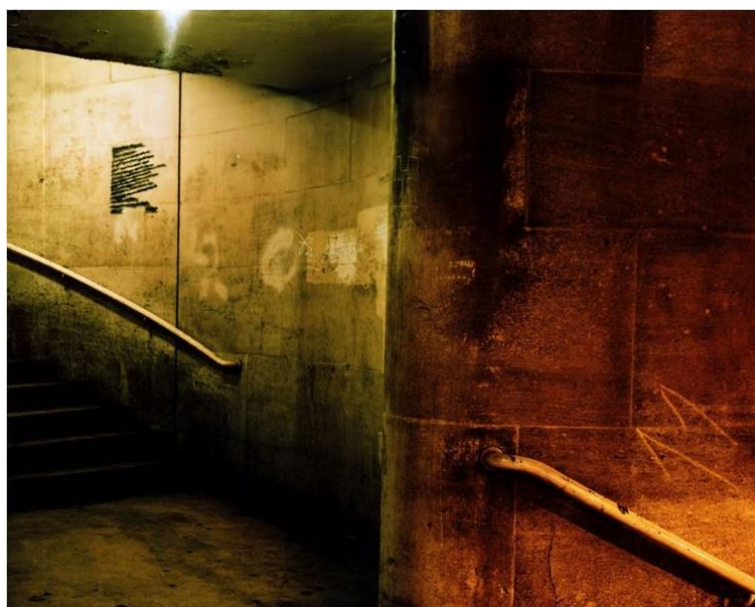
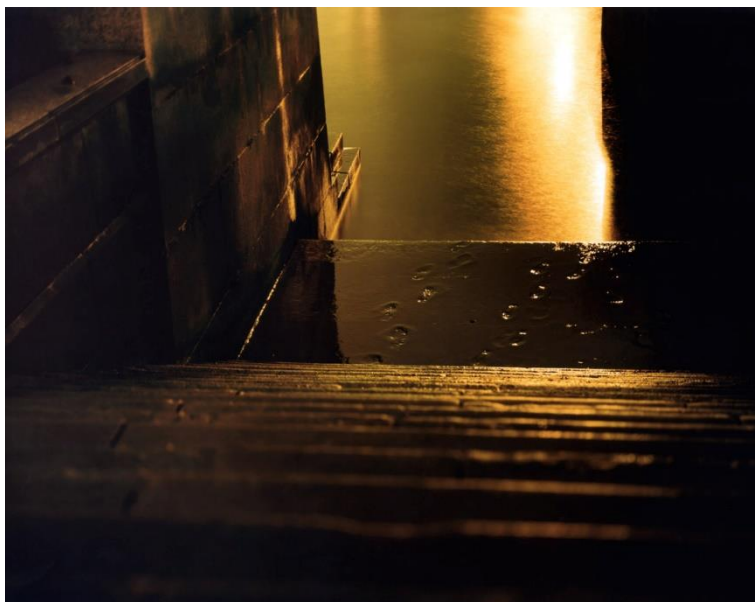


Fig. 25 - *Indeeper*, Rut Blees Luxemburg, 1999
Fig. 26 - *Liebeslied*, Rut Blees Luxemburg, 1999

2.3 Gernot Böhme: *Mindfull Physical Presence in Space*

Relacionando e desenvolvendo o pensamento de Zumthor e Pallasmaa, Gernot Böhme fornece-nos algumas direções relevantes para a investigação prática. Em *Atmosphere as Mindfull Physical Presence in Space*, são propostos três grupos de características espaciais consideradas como geradores de atmosfera: a sugestão de movimento, a sinestesia e as características sociais (2013).³³

A sugestão de movimento é uma estratégia utilizada tanto pela arquitetura como pela fotografia, nos seus diferentes espaços: no espaço físico da arquitetura e no espaço bidimensional do enquadramento, assim como na profundidade sugerida pela representação fotográfica. Estratégias como planos aproximados, ou como a criação de molduras dentro do enquadramento – através da disposição das linhas arquitetónicas, ou da utilização de zonas periféricas desfocadas – podem sugerir uma sensação de confinamento e criar uma determinada atmosfera. Pelo contrário, o uso de espaço vazio no enquadramento, deixa espaço para imaginar movimentos iniciados por elementos arquitetónicos, pessoas ou objetos. Estas estratégias podem ser usadas para evocar a atmosfera de um espaço, como percecionada pelo fotógrafo num determinado momento.

Tal como Pallasmaa, Böhme sublinha a importância da multissensorialidade na experiência da arquitetura, referindo-se às propriedades sinestésicas de um espaço como características geradoras de atmosferas. No que diz respeito à interpretação fotográfica do carácter multissensorial de uma atmosfera, interessa-nos a possibilidade de explorar características dos objetos e espaços que se encontram na interseção entre diferentes sentidos, como é o caso das texturas e da temperatura de cor. Como Böhme nos faz notar a atribuição destas sensações a diferentes sentidos não deixa de ser ambivalente, dado o seu carácter intermodal (ibid.).

Por último, Böhme designa como “caraterísticas sociais” de um espaço, as qualidades convencionais da arquitetura portadoras de significado, que pela sua natureza simbólica são suscetíveis de comunicar atmosferas. O paralelo com a linguagem da fotografia pode ser feito no plano do visual, partilhado com a arquitetura. Distinguem-se aqui, tanto quanto possível, aquilo que são elementos da imagem com conotações sociais que remetem para significados culturalmente específicos, de caraterísticas plásticas que nos remetem para as sensações e para o domínio da estética. A interpretação mais ou menos consciente destes elementos, pelo fotógrafo e posteriormente pelo espectador, tem o potencial de fazer emergir uma atmosfera entre a imagem e o sujeito que a observa.

³³ Tradução livre de: “intimations of movement”, “synaesthesia” e “social characteristics”

A maneira como Böhme concebe a criação arquitetônica de atmosferas pode, de certa forma, ser transposta para a fotografia, quando nos diz que o que importa são as “sensibilidades que o arquiteto deseja criar para o espaço” (2013), através de determinadas configurações geradoras de atmosferas. Na verdade, a interpretação fotográfica de uma atmosfera corresponde a uma recriação pessoal, a partir dos elementos do espaço e das circunstâncias de um momento, em que é necessário fazer emergir uma atmosfera, que se configura a partir de uma perspectiva e de uma linguagem visual próprias.

Em *Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics* (Böhme, 1993), encontramos descrições muito evocativas e inspiradoras do conceito de atmosfera, que convergem com as de Zumthor no que diz respeito à condição intermédia da atmosfera entre sujeito e objeto, assim como no que se refere à importância da presença das coisas e das pessoas e das suas interações com o espaço. “[Atmospheres] are spaces insofar as they are ‘tinctured’ through the presence of things, of persons or environmental constellations” (1993: 121).

A expressão “*midfull physical presence in space*” – que não saberíamos traduzir sem a empobrecer – é interpretada, no âmbito deste estudo, como um estado de atenção e disponibilidade, ancorado na presença física no espaço. Foi este estado que procuramos levar para o terreno, numa tentativa de nos aproximarmos, seguindo a sugestão como Böhme, de uma libertação da dicotomia entre sujeito e objeto (ibid.).



Fig. 27 – *Apartment Building, Avenue Bogamoyo, Beira, Guy Tillim, 2008*

Considerações intermédias

A investigação teórica levada a cabo permitiu-nos adquirir uma percepção mais informada sobre a história da relação entre fotografia e arquitetura, assim como aprofundar alguns aspetos que nos pareceram mais relevantes para a fundamentação do nosso posicionamento.

Permitiu-nos ainda explorar o pensamento de autores que se debruçam sobre a experiência e a prática da arquitetura, deles extraíndo conceitos e entendimentos que nos orientaram na investigação prática. Assim, a fotografia é entendida e usada como ferramenta de investigação sobre a experiência da arquitetura, que se apropria também do pensamento filosófico e arquitetónico, para melhor entender o relacionamento entre o indivíduo e o espaço construído e para indagar direções para a sua prática.

Verificamos a pertinência do nosso propósito através da argumentação de diferentes autores pela necessidade de uma arquitetura humanizada e de uma prática fotográfica sobre a experiência do espaço arquitetónico, assim como de um interesse renovado pela dimensão corpórea da existência humana.

Perante a evidência do esgotamento de abordagens caracterizadas pela objetividade e o distanciamento emocional e sobretudo perante a inadequação destas estratégias para abordar a experiência fenomenológica do espaço, procuramos legados alternativos, que nos pudessem servir de referência na procura de uma linguagem adequada ao nosso propósito.

A “magia do real” de que nos fala Zumthor, a “magia das coisas materiais” que segundo Renger-Patzsch, está na origem da “alegria que um objeto nos procura”, revelam um mesmo fascínio pelo mistério das coisas que nos rodeiam e uma vontade de reinventar as nossas possibilidades de relacionamento e de acesso ao mundo. A relação destas perspetivas com o pensamento fenomenológico, que como nos explica Fátima Pombo, procura “conquistar uma relação nova com ‘as coisas mesmas’”, permite-nos perceber o modo como diferentes formas de entendimento enriquecem o conhecimento sobre a condição humana no mundo. Se “o modo de ser da consciência e o modo de ser da coisa não são mundos separados” (Pombo, 2018), acreditamos que existe uma possibilidade para a fotografia como encontro com o real, em que realismo e subjetividade não se excluem.

A abordagem fotográfica que ensaiamos, parte da premissa de que a atenção ao real não implica o desaparecimento do fotógrafo, ausência de resto impossível, como nos confessa Carlos Cánovas (2015), ao cabo de vários anos de uma prática fotográfica pautada pelo recurso a “estratégias para desaparecer”. Será pelo contrário, a procura de uma presença física, atenta e disponível que nos permitirá, por vezes, sentir e talvez expressar a presença das coisas e das pessoas.

Terminamos este capítulo com uma citação de Merleau-Ponty, que descreve uma postura que gostaríamos de ver refletida no objeto que propomos como resultado da vertente prática desta investigação:

“Si donc la réflexion ne doit pas présumer de ce qu'elle trouve et se condamner à mettre dans les choses ce qu'elle feindra ensuite d'y trouver, il faut (...), qu'elle s'enfonce dans le monde au lieu de le dominer, qu'elle descende vers lui tel qu'il est au lieu de remonter vers une possibilité préalable de le penser, – qui lui imposerait par avance les conditions de notre contrôle sur lui-, qu'elle l'interroge, qu'elle entre dans la forêt des références que notre interrogation fait lever en lui, qu'elle lui fasse dire, enfin, ce que dans son silence il veut dire ...” (Merleau-Ponty, 1964)

PARTE II. RELATORIO DE PROJETO

Capítulo 3 – Produção e seleção das imagens

3.1 Enquadramento

A componente projetual desta investigação incidiu num processo de experimentação fotográfica inscrita no espaço específico da Estação de Metro da Trindade, na cidade do Porto. Este espaço arquitetónico foi escolhido como caso de estudo sobre o qual foram ensaiadas diferentes estratégias e metodologias que pretendem dar resposta às intenções que estão na base desta investigação. De forma mais específica, formulamos a seguinte questão: de que forma pode a fotografia abordar a experiência subjetiva do espaço arquitetónico? Partindo desta inquietação, foram observadas o devir e as vivências do espaço, procurando enfatizar a dimensão material e temporal da arquitetura e da sua experiência.

Este conjunto de preocupações e interrogações emerge do percurso artístico da autora, que no contexto de um projeto de mestrado, identificou a oportunidade de questionar a sua prática fotográfica e ao mesmo tempo, de refletir sobre o percurso de determinados autores edificado a partir de um conjunto de metodologias análogas à sua.

Na génese do projeto, e diretamente relacionado com a escolha do nosso caso de estudo, esteve também um convite, realizado pelo Professor Doutor Pedro Leão Neto, docente na Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto e investigador no Centro de Estudos de Arquitetura e Urbanismo, e que consistia no desenvolvimento de um projeto fotográfico sobre uma obra arquitetónica do Arquiteto Eduardo Souto Moura, na cidade do Porto. Esta proposta surge integrada no projeto de investigação visual *Mapeamento de Fotografia Documental e Artística: Um olhar Contemporâneo sobre Arquitectura e Espaços de Referência no Porto (MFDA-ARP)*³⁴, para o qual já tinham sido convidados diferentes artistas, e no contexto alargado da linha editorial *scopio*, dedicada à fotografia documental e artística no que diz respeito à sua “concepção como instrumento para questionar o universo da Arquitectura, Cidade e Território”.³⁵

Em resposta a este convite, em que se pretende que o fotógrafo proponha uma perspetiva própria sobre um determinado espaço, a partir das suas preocupações e da sua prática artística, é iniciado um projeto que é posteriormente integrado na investigação que aqui se propõe, para a obtenção do grau de mestre.

A escolha da Estação da Trindade, de entre as várias obras do Arquiteto Eduardo Souto Moura, prendeu-se com o interesse da autora pela exploração de espaços públicos, mais permeáveis à cidade, mais sujeitos a transformações contingentes e à apropriação por parte de uma maior diversidade de agentes, dando continuidade a projetos anteriormente desenvolvidos.³⁶ Corresponde também à intenção de fazer um trabalho que possa ter significado para uma

³⁴ Ver <https://www.scopionetwork.com/mfdaarp/>

³⁵ Ver <http://www.scopionetwork.com/about-us?language=pt-pt>

³⁶ Referimo-nos aos projetos *Sossego City (2012)*, e *Friches (2005)*.

comunidade alargada, sobre um espaço que concerne à cidade e que é diariamente atravessado por uma grande diversidade de pessoas.

O facto de esta escolha ter tido, até certo ponto, uma origem externa, estabeleceu desde logo uma relação com o espaço a fotografar, em que não existia uma ligação afetiva ou mesmo um interesse pessoal particular prévio por aquele espaço específico. Desta forma, o desafio rapidamente se tornou numa investigação sobre um modo de fotografar espaços arquitetónicos e o espaço selecionado tornou-se o nosso caso de estudo. Este modo de pensar e fazer fotografia foi assim o motor de uma investigação em contexto académico.

Inicialmente, houve a intenção de eleger mais dois casos de estudo. No entanto, a riqueza e a complexidade do espaço e das dinâmicas da estação da Trindade acabaram por se revelar matéria mais do que suficiente para um projeto de investigação limitado a uma duração relativamente curta. À medida que o primeiro caso de estudo foi sendo desenvolvido, tornou-se evidente que o aprofundamento da abordagem e a exploração das diferentes dimensões de interesse identificadas naquele espaço, requeriam uma dedicação e tempo de execução que não era compatível com a investigação de outros espaços. Por esse motivo, a decisão recaiu na procura de um aprofundamento e desdobramento do projeto em diferentes dimensões, que se acredita ter sido a única forma de conseguir propor uma investigação visual consistente e comprometida com os objetivos da investigação.

Perante a proposta de produzir um ensaio fotográfico sobre uma obra de arquitetura, por parte de uma editora que valoriza a perspetiva de uma fotografia interpretativa para a prática da arquitetura, procurou-se perceber o que poderíamos trazer, através da fotografia e a partir de um percurso e de uma forma de ver próprias, como contributo pertinente para a reflexão sobre o espaço construído. A familiaridade com o universo das imagens de arquitetura, o conhecimento das suas convenções e abordagens mais tradicionais permitiu-nos, rapidamente, identificar a necessidade de perspetivas que possam dar conta da vivência da obra arquitetónica e do seu devir. Este tipo de abordagem não é inteiramente nova e foi também nosso interesse mapear e identificar algumas destas práticas, mas a sua influência no pensamento arquitetónico e na perceção pública da arquitetura é pouco significativa, relativamente a outras abordagens mais exploradas.

Partiu-se da premissa de que uma perspetiva autoral teria que se distinguir das imagens de arquitetura produzidas num contexto promocional, propondo um olhar independente e procurando uma linguagem que pudesse libertar-se das convenções da fotografia de arquitetura enquanto género, e que frequentemente encontramos no universo artístico. Esta procura constituiu um desafio profissional importante, uma vez que estas convenções fazem parte de uma aprendizagem e de uma cultura visual que também acompanhou o percurso da autora. Nesse sentido, uma das estratégias iniciais do projeto, passou por tentar *desaprender* algumas dessas convenções técnicas e formais que gostaríamos de destacar:

a) utilização de perspetivas elevadas de forma a evitar distorções de perspetiva; b) utilização de perspetivas frontais, por vezes conduzindo à abstração geométrica; c) adoção de

pontos de vista distantes, que proporcionam uma visão abrangente da obra; d) utilização de grandes e médios formatos, que garantem a melhor nitidez de imagem possível.

Outro aspeto muito característico da fotografia de arquitetura é a ausência da figura humana – ou, por vezes, a sua representação com *arrastamento*, em que as pessoas apenas surgem como elemento que fornece escala ou a indicar a direção de um movimento – e de um modo geral, um isolamento da obra relativamente aos elementos que poderiam remeter para a sua vivência e para sua existência no tempo: objetos de um quotidiano não encenado, a transformação dos materiais pelos elementos, marcas de uso, aspetos menos selecionados ou *fotogénicos* da envolvência dos edifícios.

Todas estas ausências se traduzem num grande silêncio em que o tempo parece suspenso. Assim, o mote inicial do projeto foi também a procura do tempo. Face à exclusão de todos estes elementos, o processo criativo foi orientado por uma vontade de inclusão e de atenção relativamente às diferentes presenças e passagens que permeiam o espaço. Isto significa também admitir o *ruído*, a sujidade, a decadência, o *feio*, aspetos que são frequentemente considerados perturbadores de uma *boa leitura* da obra de arquitetura, centrada na conceção do arquiteto, mas que constituem importantes indícios sobre a sua vivência e a sua existência material inserida no tempo.

O resultado visual da vertente prática desta investigação tomou a forma de um conjunto de onze objetos impressos, de diferentes formatos, escalas e formas de encadernação, contidos numa capa de cartão. Pela diversidade que caracteriza os diferentes elementos – que por vezes se aproximam do formato tradicional do livro de fotografia e outras vezes tomam formas menos convencionais, como um cartaz ou um objeto gráfico em harmónio – utilizamos a designação de *objeto impresso* para nos referirmos a este conjunto e à própria capa que integra todos os elementos. Nos capítulos que se seguem iremos abordar o processo de produção das imagens e do objeto impresso.

3.1 Escolha do material fotográfico

Os primeiros registos foram feitos com recurso a uma máquina *reflex* digital. No entanto, este material foi rapidamente abandonado já que o registo analógico obriga a uma ponderação perante a situação a fotografar que nos interessa explorar. Por outro lado, o carácter físico da película, a possibilidade do grão, conferem à fotografia uma dimensão de objeto palpável ao longo de todo o processo, e que reafirma as preocupações da nossa investigação. Não se pretende aqui declarar que esta tecnologia seja mais favorável à abordagem que propomos face ao suporte digital. A nossa opção prende-se sobretudo com metodologias de trabalho já testadas e que pretendemos continuar a explorar a nível autoral.

Os grandes e médios formatos analógicos, muito prezados pela sua nitidez superior e pela possibilidade de correção das distorções de perspetiva, foram desde logo afastados, uma vez que algumas das convenções formais acima descritas estão relacionadas com a utilização deste tipo de material. Embora obriguem a uma grande contenção e reflexão no ato da tomada vista, no enquadramento, devido ao elevado custo dos consumíveis, o peso e as dimensões das câmaras impõem alguns constrangimentos no terreno e sobretudo quando montadas em tripés, que acabam por limitar a espontaneidade nos enquadramentos, um aspeto que procurámos trabalhar neste projeto. Por outro lado, a morosidade técnica do processo não favorece a captação rápida de movimento. Optou-se, então, por uma câmara analógica de pequeno formato.

Numa fase inicial, foi utilizada uma câmara compacta, pela simplicidade da sua utilização, que nos permite concentrar quase exclusivamente nos enquadramentos e na captação de momentos breves. O uso deste material favoreceu a procura de uma linguagem espontânea e mesmo uma certa imprevisibilidade do resultado, que foram interessantes nesta fase exploratória, para perspetivar novas possibilidades e ajudar a desconstruir uma abordagem técnica mais rigorosa.

Após esta fase de experimentação, já com objetivos mais definidos, passou a ser utilizada uma câmara *reflex* de pequeno formato, com a qual foi possível aliar a portabilidade – e também uma presença mais discreta no terreno – ao controlo da luz, da profundidade de campo e dos tempos de exposição. Esta câmara foi utilizada até ao final do projeto.

Ao nível da escolha da película, foram experimentadas diferentes marcas e sensibilidades, sem que a nitidez fosse uma preocupação. Foram obtidos resultados ligeiramente diferentes ao nível da interpretação da cor, um aspeto importante deste trabalho, pelas suas possibilidades para a representação de ambientes e evocação de sensações. A marca Fuji, caracterizada por imagens em que predominam os verdes, revelou-se a mais interessante. Por um lado, realçando o verde do relvado no nível superior da Estação e, por outro, fazendo uma interpretação desequilibrada da luz artificial interior, cuja influência no ambiente subterrâneo sai reforçada, criando uma certa estranheza. No entanto, na medida em que toda a película passou por um processo de digitalização e de edição de imagem controlado pela autora, o fator da interpretação da película acabou por não ser determinante.

Inicialmente foram utilizadas películas de 200 e de 400 ISO de sensibilidade, para exteriores e interiores respetivamente. A partir do momento em que se começaram a usar, sempre que possível, grandes aberturas de diafragma (entre 1.8 e 2.4), deixou de ser utilizada a sensibilidade mais elevada. Assim, a grande maioria das imagens foram registadas em película FUJI 200, uma das mais acessíveis tanto em termos de preço como de disponibilidade no mercado.

Uma vez encontrado o material mais adequado ao propósito da investigação, mantivemos as mesmas opções até ao final do projeto, pudemos concentrar-nos na produção das imagens. Relativamente à relação com o equipamento fotográfico, identificamo-nos com as palavras de Joachim Brohm:

“I try to find the best technique possible and I really look for quality, but, it’s not a thing that I elaborate on. I need to first find the right film, and the right equipment, but once I find it, and I almost only do long term projects, I just use the same. The good thing is that once you know your equipment you don't have to think about it really, it corresponds with your movement and that's important to me.”

(Brohm, 2013)

3.2 Etapas da produção das imagens

Embora a recolha de imagens se tenha estendido de forma irregular, entre Novembro de 2016 e Setembro de 2018, é possível identificar as principais fases do seu desenvolvimento:

A primeira fase desenvolveu-se num espírito exploratório e experimental, partindo da deambulação, da imersão no espaço, da observação de dinâmicas e dos fluxos de movimento que atravessam o local. O espaço foi visitado em diferentes momentos, procurando diversificar as circunstâncias temporais, relativamente às condições meteorológicas e aos momentos da semana e do dia. A atenção foi direcionada para os elementos em que a transformação, as presenças e as utilizações do espaço se manifestam, e por uma preocupação em assumir a própria presença e perspetiva.

Existiu então um momento de reflexão – informado pelo trabalho no terreno e pela sua análise, assim como pela pesquisa bibliográfica que nos acompanhou durante todo o período de captação de imagens – em que se procurou afinar os objetivos e intenções do trabalho, tendo em conta a especificidade do espaço abordado.

Seguiu-se uma longa pausa no trabalho de campo, devida a fatores externos, durante a qual foi desenvolvida a parte mais substancial da pesquisa bibliográfica que nutre o projeto e da qual resultou também uma comunicação, escrita em colaboração com a Profa. Dra. Fátima Pombo, orientadora desta dissertação, e apresentada em Outubro no Congresso do *Comité Internacional de Historiadores y Estudiosos del Diseño* (ICDHS), em Barcelona.³⁷ Este investimento fortaleceu o regresso ao terreno, que se deu de forma bastante mais consciente da história da representação fotográfica da arquitetura, e das problemáticas contemporâneas que animam a discussão em torno das suas possibilidades.

Ao longo de cinco meses o espaço foi fotografado de forma mais intensiva e regular, de forma a que fosse possível construir uma relação de familiaridade e um conhecimento detalhado e completo dos espaços, que nos permitisse dar-nos conta de qualquer mudança que o edifício

³⁷ Ver anexo A: Rebelo, A; Pombo, F. (2018) *Photography and designed space: a shift in perspective*. Conference proceedings, Back to the Future [icdhs 10th+ 1 Conference]

apresentasse e da forma como diferentes circunstâncias alteram a sua percepção. Para além do próprio ato fotográfico, foram importantes os atos de estar e de percorrer o local. A repetição, o próprio cansaço e saturação que dela resultam, foram em alguns momentos, estados potenciadores dos resultados mais satisfatórios. Neste aspeto identificamo-nos com a postura expressa por Mikael Olsson, a propósito do seu trabalho de interpretação fotográfica, em torno de duas casas do arquiteto Bruno Mathsson:

“(...) in coming back again and again to find new approaches, you are putting yourself to the test. You have to prove a lot to find new ideas. Because everything is not evident, and it takes time to really understand the relation between what is a good image and what is an interesting image.” (Olsson, 2011)

A análise e seleção das imagens produzidas foi realizada de forma recorrente ao longo deste processo, fazendo emergir grupos de imagens que permitiram identificar os diferentes aspetos da temática abordada, que vieram a dar origem aos diversos elementos do objeto impresso. Este período foi também acompanhado pela pesquisa iconográfica de imagens de autores cujo trabalho foi considerado relevante. Todas estas metodologias serão analisadas em maior detalhe na secção que se segue.

3.3 Metodologias relativas à produção, seleção e edição das imagens

Cada imagem fotográfica é a conclusão de um conjunto de procedimentos que acontecem antes e depois do momento que fica registado. No âmbito deste projeto procurou-se consciencializar e refletir sobre cada um deles: o percorrer do espaço, a observação do movimento a partir de diferentes pontos de vista, a procura, orientada por palavras e imagens que se levam para o terreno, a aproximação, o recuo, a escolha precisa de um enquadramento, as decisões técnicas, os momentos dos disparos. Depois: a seleção, a edição da imagem, a impressão. Este *depois* é também o *antes* das imagens que serão registadas a seguir. Assim como o trabalho de observar, relacionar, agrupar, um conjunto de imagens que se vai avolumando ao longo do tempo.

Na base desta procura e das decisões que vão sendo tomadas estão sempre duas questões fundamentais: o que fotografar e como fotografá-lo. A primeira questão relaciona-se com o objeto observado e a segunda sobretudo com a perspetiva do sujeito enquanto observador. Poderíamos dizer que são questões básicas em qualquer processo artístico, mas no caso da fotografia elas assumem, em certa medida, uma literalidade muito própria. A representação quase se confunde com o objeto observado e a perspetiva do observador é literalmente, mas não apenas, o seu ponto de vista, condicionado pelo local onde se coloca, a posição que assume, as dimensões do seu corpo. É igualmente uma perspetiva mediada por um determinado aparelho com uma determinada lente.

A reflexão e a experimentação sobre a forma como se observa e se mostra constituiu a dimensão mais desafiante deste projeto. Esta reflexão está muito relacionada com questões metodológicas, mas não pode deixar de incidir, igualmente, em questões ideológicas. A forma de mostrar é também uma forma de ver e uma forma de estar. Recordando as principais intenções que orientaram a pesquisa metodológica e que foram expostas com maior detalhe na primeira parte deste documento, destacamos o desejo de imersão no espaço e nas dinâmicas que o percorrem, assim como a afirmação da uma presença física “atenta” e disponível, um estado próximo do que Böhme designa como “midfull physical presence in space” (2013). O corpo da observadora manifesta-se nas imagens, através dos pontos de vista e do interesse pelas sensações despertadas pelos elementos que constituem e percorrem o espaço, perceptíveis ou não nas imagens. É importante ter presente que o lugar que se assume é o lugar que se propõe ao espectador, a vontade de imersão e de presença é também um convite à imersão e à presença.

Concretamente, estas preocupações determinaram algumas opções técnicas e formais, que são transversais a todo o conjunto de imagens e aos vários elementos do *objeto impresso*:

a) Determinou-se a utilização de pontos de vista decorrentes de uma utilização normal do espaço, condicionados pela estatura da autora, sem recurso a elevação e sem procurar perspetivas inabituais ou de difícil acesso.

b) Procurou-se uma variação livre de ângulos e escalas, explorando sem restrições toda a gama de possibilidades de relacionamento entre o observador e a cena observada, no que se refere às posições relativas e à distância entre os dois.

c) Em algumas imagens, incluíram-se elementos desfocados num plano muito próximo do observador, de modo a evidenciar a sua posição no espaço.

d) Foram utilizadas, sempre que possível, profundidades de campo muito curtas, de modo a dirigir a atenção do espectador para um ponto específico, encaminhando a direção do olhar e do foco do observador. As zonas de desfoque que resultam desta opção técnica constituem uma envolverência que se pretende que se aproxime de uma visão periférica, contribuindo para uma sensação de imersão do espectador (colocando os objetos em seu redor e não apenas diante dele).

e) A reserva da nitidez para zonas específicas da imagem e consequente criação de zonas desfocadas servem também o propósito de esbater os limites das formas, promovendo zonas de transição, com fronteiras suaves. Em *The Embodied Image*, Paallasma faz notar como o uso de formas “fracas” (*weak gestalt*) favorece a interação das cores.³⁸ (2011)

³⁸ “All real colourists in painting, such as the impressionists, or Josef Albers and Mark Rothko, use a weak gestalt in order to maximise colour interaction across boundaries”

f) Optou-se pela utilização de uma distância focal normal, evitando a interposição de lentes cuja imagem se afasta mais da visão proporcionada pelo aparelho ótico humano.

g) A reprodução da cor foi gerida sem que o realismo fosse uma preocupação, explorando antes o potencial expressivo da cor, na representação e sugestão de ambientes (Badger, 2006).

Através deste ponto de vista e desta linguagem plástica, concentramo-nos na observação das dinâmicas que animam o quotidiano do edifício e dos diferentes espaços da estação e na forma como a sua atmosfera se transforma com a presença de diferentes elementos e circunstâncias. A partir da preocupação essencial com o devir do espaço – e consequentemente com o tempo e o movimento – com a sua materialidade e com a sua vivência, identificaram-se alguns fatores concretos a abordar. A presença e a ação destes elementos provocam manifestações do que Peter Zumthor denomina como *Magia do Real*, um conceito aprofundado na primeira parte deste documento. Pela sua importância para o desenvolvimento desta investigação e por exprimir de forma tão eloquente o estado que nos animou neste projeto e o espírito que se pretendeu dar ao ensaio fotográfico que dele resulta, transcrevemos aqui um excerto de *Atmosferas* (Zumthor, 2006).

“It’s Maundy Thursday 2003. Here I am. Sitting in the sun. A grand arcade – long, tall, beautiful in the sunlight. The square offers me a panorama – the facades of houses, the church, the monuments. Behind me is the wall of the café. Just the right number of people. A flower market. Sunlight. Eleven o’clock. The opposite side of the square in the shade, pleasantly blue. Wonderful range of noises: conversations nearby, footsteps on the square, on stone, birds, a gentle murmuring from the crowd, no cars, no engine sounds, occasional noises from a building site. I imagine the start of the holidays making everybody walk more slowly. Two nuns- we’re back to reality now. Not just me imagining- two nuns waving their hands in the air, trip lightly across the square. Their bonnets gently swaying, each with a plastic carrier bag. Temperature: pleasantly fresh and warm. I am sitting in the arcade on a palegreen upholstered sofa, while the bronze figure on its tall pedestal in the square before me has its back turned, looking across, as I am, at the twin-towered church. The helmshaped spires of the two church towers are unequal: identical at the bottom, they gradually rise into individual shapes. One is taller, with a golden crown surrounding the peak of its spire. In a minute or two B. will walk diagonally from the right across the square towards me. So what moved me? Everything. The things themselves, the people, the air, noises, sound, colours, material presences, textures, forms too –forms I can appreciate. Forms I can try to decipher. Forms I find beautiful. What else moved me? My mood, my feelings, the sense of expectation that filled me while I was sitting there.”³⁹

³⁹ Optamos pela versão inglesa desta passagem de *Atmospheres*, por ter sido a que nos inspirou na realização do projeto e por considerarmos a versão portuguesa menos interessante.

Assim resumimos da seguinte forma os principais fatores que deram origem aos diferentes elementos do objeto fotográfico que resulta desta investigação. As suas designações, que na sua maioria foram encontradas numa fase posterior, serão abordadas no capítulo sobre a conceção do objeto impresso.

a) Desde logo, a presença das pessoas que atravessam o espaço, que o ocupam por um tempo longo ou breve, de forma mais ou menos atenta. Uma Estação de Metro é a maior parte das vezes um lugar onde se espera, onde se está apenas pelo tempo necessário, onde na verdade não se deseja estar. Estas presenças são muitas vezes apenas físicas. Procuram-se formas de distração para fazer passar o tempo. A atenção está ausente. Mas no caso desta Estação em particular, que é também uma praça, há grupos de pessoas que ali se demoram e efetivamente estão, ficam. Dessas presenças e passagens permanecem vestígios que marcam as superfícies do edifício por um determinado tempo. *Estar -Não estar -Passar* reúne uma seleção de imagens sobre este tema.

b) Os fatores ambientais como a temperatura e a chuva e a forma como condicionam a presença e o movimento das pessoas no espaço foram alvo de atenção em particular em *Largo* e em *Chuva*. Em *Ciclo*, observa-se a transformação, ao longo das estações do ano, de um conjunto de árvores pertencentes ao espaço.

c) *Breve Um* e *Breve Dois* exploram instantes de mudança determinados por alterações das condições atmosféricas e os seus efeitos nas superfícies e na atmosfera do lugar. *Anoitecer*, num período temporal mais dilatado, aborda também um momento de transição e a atmosfera particular gerada pela diminuição progressiva da luz e do movimento humano.

d) *Véspera* introduz marcadores temporais humanos, ao explorar a atmosfera criada pelo ritmo próprio do final da semana de trabalho, que se conjuga com a amenidade de um fim de tarde de Verão. Em *Noturno* também se cruza um fator natural, com um fator social. Neste caso a escuridão, com a dinâmica do período noturno.

e) *Marcas Um* explora a intervenção do *graffiti* nas paredes da estação. Marcas pessoais, gestos de transgressão e de apropriação do espaço, presença constante, são rapidamente apagados e substituídos por outros. Ao longo do desenvolvimento deste projeto, existiu sempre uma destas intervenções nas paredes do edifício.

d) *Marcas Dois*, aborda a intervenção publicitária, que ocupa superfícies e se mantem-se por períodos de tempo muito superiores. Ao longo dos dois anos de desenvolvimento do projeto, a faixa que ocupa uma das faces do exterior da estação manteve-se e continua a manter-se a mesma, como se a marca se tivesse associado permanentemente ao edifício. Importa acrescentar que nos últimos meses se observou um crescimento da presença de imagens publicitárias, sobretudo no interior da estação, onde o revestimento de paredes inteiras produz uma confusão visual entre os personagens fotografados e os corpos reais dos utilizadores que esperam nos cais.

No contexto desta investigação é interessante relacionar estes dois tipos de intervenção, que escapam ao projeto do arquiteto, e provocam modificações significativas do edifício alterando

a sua percepção e experiência. No caso da publicidade, cujo impacto é muito mais significativo, trata-se de intervenções que não foram projetadas pelo arquiteto, nem provocadas pelos utilizadores.

Ainda relativamente ao que se observou e se pretendeu mostrar, foi importante, numa fase inicial, libertarmo-nos da necessidade de incluir necessariamente o edifício da estação nas imagens produzidas. Nesse sentido, foi relevante refletir sobre a ideia de que um edifício é também um “mecanismo de produção de imagens” (Christenson, 2017). Um edifício não é apenas algo que se pode observar, mas também algo que nos proporciona um conjunto de posições no espaço a partir das quais podemos observar. Este entendimento da obra de arquitetura é especialmente importante quando se pretende dar relevo ao contexto que o envolve.

A descrição de Zumthor que citamos acima, remete-nos para um conjunto de sensações visuais, mas também para sons, temperaturas e sensações hápticas. A influência destes últimos na emergência de uma determinada atmosfera é tão importante a como dos primeiros. A procura de formas de os integrar na imagem fotográfica foi também uma preocupação deste projeto. Apesar de constituir um estímulo visual, a fotografia tem um potencial sinestésico, sobretudo no que diz respeito à sugestão de sensações táteis, através da representação de texturas e à sugestão de temperaturas, através da cor. Estas duas estratégias foram exploradas, resultando em imagens que se espera que possam suscitar no espectador uma experiência sensorial sugestiva. A sugestão de estímulos sonoros, através da exploração de memória auditiva, que se nos afigura como uma possibilidade muito interessante, oferece-nos no entanto matéria para um outro estudo.

Por último, é importante recordar que a “magia do real” acontece na interseção entre o espaço, a circunstância e o observador. Zumthor termina remetendo para a importância do seu próprio estado para a emergência dessa magia. Neste projeto procurou-se sobretudo um estado de disponibilidade, que pudesse acolher e ao mesmo tempo projetar-se no espaço e na circunstância do momento.

A seleção das imagens, que como vimos, acompanhou o processo de produção, recorreu a duas metodologias, usadas em momentos diferentes. Após a digitalização, os ficheiros digitais foram selecionados com recurso a *software* específico e posteriormente estes ficheiros foram impressos em formato 10x15cm, em papel corrente, com uma espessura que lhe desse alguma resistência. As imagens impressas foram afixados num quadro de cortiça, num local que faz parte do quotidiano da autora, permitindo uma convivência continuada com as imagens. (Fig. 28 e 29) Esta estratégia, sugerida por Joerg Colberg (2012), editor do *site Conscientious*, dedicado à fotografia contemporânea, tem a vantagem de trazer o projeto para fora do universo do trabalho, fazendo-o beneficiar de um estado de espírito diferente que é por vezes potenciador de percepções e ideias inesperadas.



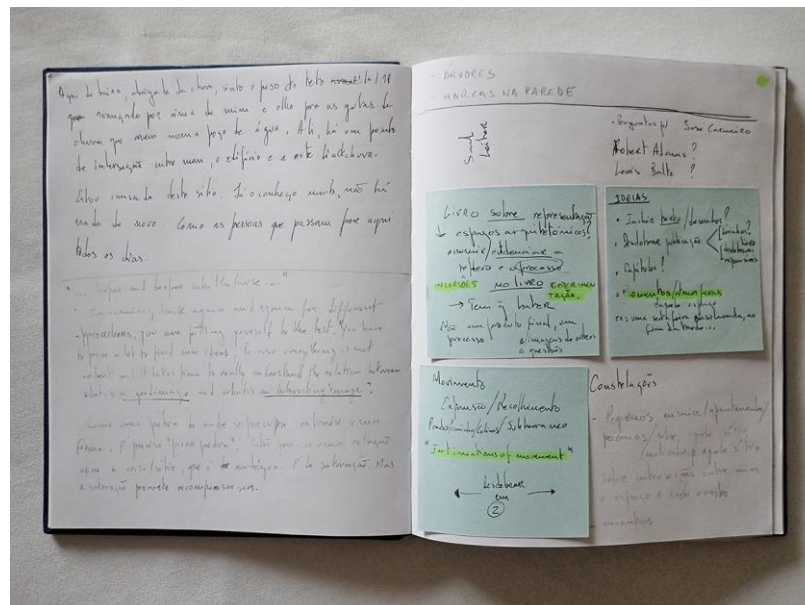
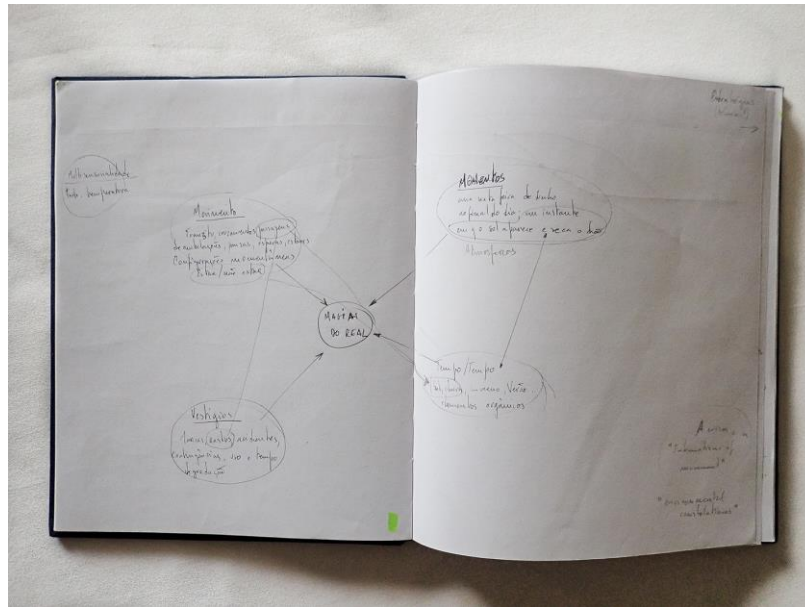
Fig. 28 e 29 - Painel semântico

Neste quadro foram ensaiadas diferentes formas de associação entre as imagens, recorrendo à metodologia do painel semântico. Por vezes as imagens foram também dispostas no chão, para possibilitar uma movimentação mais livre e experimentar diferentes configurações, das quais foram feitos registos fotográficos. Deste processo e também da manipulação dos ficheiros digitais no computador surgiram conjuntos de imagens, alguns dos quais foram desenvolvidos e outros abandonados⁴⁰. As imagens que constituem cada um dos conjuntos foram também, na sua maioria, selecionadas desta forma. Apenas algumas imagens viriam a ser integradas ou rejeitadas na fase de produção do objeto impresso.

Nesta fase houve pouca preocupação com a edição das imagens, realizando apenas ajustes básicos e mesmo tirando partido de alguma aleatoriedade na interpretação da cor, pelo digitalizador. Estas variações foram encaradas como possibilidades de interpretação, mantidas em aberto até à fase final do projeto, em que as imagens selecionadas voltaram a ser digitalizadas com maior resolução e cuidado. Foi nesta fase que se optou pela predominância—dos verdes, reafirmando a interpretação que caracteriza a película utilizada. Como vimos na secção relativa à escolha do material, esta interpretação realça o relvado exterior e confere um tom esverdeado à luz artificial, criando uma ligação cromática entre os espaços interiores e exteriores, que percorre todo a publicação.

Para além destas metodologias, baseadas nas próprias imagens, é também de referir a importância das anotações escritas e esquemáticas que nos acompanharam ao longo deste processo. Registadas num caderno, (Fig. 30 e 31) ou em formatos maiores, que nos permitiram relacionar palavras e signos gráficos no espaço, são breves observações e tentativas de sintetização dos aspetos essenciais do projeto.

⁴⁰ Ver Anexo A.



Figs. 30 e 31 - Caderno com anotações e esquemas

Capítulo 4. Conceção do objeto impresso

4.1 Intenções orientadoras

A ideia de dar a este projeto o formato de um objeto impresso começou a desenhar-se a partir das imagens e dos temas que foram emergindo do trabalho no terreno e da sua análise. O formato do livro de fotografias já tinha sido abordado pela autora com *Raias*, um ensaio fotográfico sobre a obra de Rem Koolhaas, *Maison à Bordeaux*. Essa experiência deixou-nos o interesse pelo trabalho editorial, que no caso de *Raias*, corresponde à dinâmica clássica do livro, com um fio condutor único, com um princípio e um fim definidos. Neste projeto, abraçamos o desafio de conceber objetos impressos que permitissem outras possibilidades de leitura, procurando deixar ao leitor um papel mais ativo na manipulação e visualização do objeto.

Num projeto em que o movimento e o tempo têm lugar de destaque, esta escolha ofereceu a oportunidade de explorar dinâmicas que se estabelecem entre imagens fixas, em parte determinadas pelo autor e em parte pelo leitor. Foi nossa intenção usar as possibilidades expressivas e significantes destas dinâmicas, através de uma série de escolhas, ensaios e iterações, num processo que constituiu uma parte fundamental do desenvolvimento do projeto.

Joerg Colberg (2012) define a seleção, a sequenciação e o *layout*, como os principais desafios da conceção de um livro de fotografia. No âmbito deste projeto, a importância determinante destes fatores foi sendo compreendida de forma bastante empírica, e apoiada por alguma bibliografia sobre a conceção de livros de fotografias. Definimos a encadernação, as dimensões, a sequência das imagens, o *layout* e a escolha dos suportes de impressão como etapas fundamentais do processo, considerando-os numa determinada ordem, que foi entendida como a mais funcional. Naturalmente tivemos momentos em que esta ordem não foi seguida e em foi necessário recuar e rever alguns destas questões, mas de um modo geral a ordem seguida foi a seguinte:

- 1) escolha da forma de encadernação, que define em grade medida a dinâmica do objeto;
- 2) definição das dimensões do objeto, que condicionam a sua manipulação e os tamanhos das imagens
- 3) sequenciação das imagens, quando existe uma sequência, que estabelece um fio condutor para a leitura do objeto;
- 4) *layout* das páginas, que estabelece as relações entre imagens numa mesma superfície e entre as imagens e os limites dessa superfície;
- 5) escolha das características do suporte de impressão, com implicações evidentes na sua qualidade de impressão, define as características táteis do objeto e condiciona o seu manuseamento.

Neste relatório serão abordados cada um destes aspetos, considerando as decisões tomadas para cada elemento do objeto impresso.

Uma boa parte do tempo de desenvolvimento de *Clareira*, foi passada a imaginar as escolhas de um possível leitor. Como pegaria num determinado objeto, se o pousaria para o ver melhor ou se o manipularia nas suas mãos, se iria identificar um princípio e um fim, se iria explorar

as possibilidades que lhe deixamos ou limitar-se à manipulação clássica do livro e aos sentidos de leitura culturalmente definidos. Os protótipos foram testados com algumas pessoas, no sentido de observar a forma com eram manipulados e visualizados. O facto de estas situações terem sempre acontecido sob o olhar da autora condicionou naturalmente as reações mas, ainda assim, foi possível observar dinâmicas que não tinham sido previstas e essa informação permitiu-nos melhorar os objetos.

Todo este processo foi apoiado por uma pesquisa bibliográfica sobre livros de fotografia e livros de autor, em que foram consultadas obras de carácter histórico, com destaque para *The Photobook: A History*, de Gerry Badger e Martin Parr (2006); livros de fotografia de diferentes autores, a alguns dos quais só tivemos acesso através de vídeos *online* e páginas *web* dedicadas a este tema.

Para além dos livros citados ao longo do texto, gostaríamos de destacar algumas outras publicações cuja consulta teve uma relevância significativa no processo de conceção deste objeto: *Ahnung* (1989), de Volker Heinz, *Re-prise* (2015), de Heidi Specker; *Veramente* (2014), de Guido Guidi; *The raft of carrots* (1989) de Jem Southam; *In your Dreams* (1997) de Terri Weifenbach, 43-35 10th Street, de Daniel Shea (2018).

4.2 Encadernação

A forma de encadernação (ou a sua ausência) determina em grande parte as dinâmicas que o leitor tem a possibilidade de estabelecer com o objeto impresso. O formato clássico do livro de fotografias – com uma capa e um conjunto de página fixadas ao centro – caracteriza-se por uma dinâmica em que o leitor estabelece o ritmo da experiência, o tempo que se demora em cada página e tem a possibilidade de recuar e de avançar páginas se assim entender. Por outro lado, o fio que o conduz da primeira à última página é pensado pelo autor, e o leitor sabe que existe uma narrativa que lhe é dirigida e que só poderá entender plenamente se seguir a instrução implícita que consiste em percorrer todas as páginas. Neste projeto, procurou-se que o controlo sobre a experiência de leitura fosse mais partilhado, deixando alguns dos seus aspetos por determinar. Isto implica que o leitor tenha um papel mais ativo e se veja confrontado com a necessidade de tomar algumas decisões, o que se espera que possa também contribuir para despertar a sua curiosidade e favorecer o seu envolvimento. Tendo presente esta intenção procuramos seguir o conselho do fotógrafo Harvey Benge: “Make a sequence that surprises, challenges and puzzles. Ask more questions than give answers” (2012).

No virar das páginas, o livro, tal como a revista ou o caderno, tem um modo próprio de revelar as imagens, que é distinto de outros modos de apresentação, como a projeção ou exposição. A palavra *descobrir* pode aqui ser usada de forma literal. Esse gesto que descobre a página seguinte cobrindo a anterior, a que estamos habituados desde a infância, é talvez o modo mais tradicional

de ver fotografias. Este foi o formato pelo qual optamos para três dos onze elementos que constituem *Clareira*.

Estar –Não estar – Passar é talvez o conjunto de fotografias com maior complexidade, ao nível da associação das imagens, uma vez que ao contrário da maioria dos outros elementos, não existe um ambiente comum a todas as imagens. A representação de interiores e exteriores, fotografados em condições atmosféricas distintas, tem como resultado uma grande variação ao nível da luminosidade e da temperatura de cor. É também o elemento com maior número de imagens, e aquele a que se pretendeu dar um carácter mais narrativo. Por estas razões, optou-se por um tipo de encadernação que permite isolar grupos de imagens no espaço da dupla página, que suporta um grande número de imagens e que, como vimos, conduz o leitor ao longo de um discurso mais direccionado.

Chuva e Largo exploram a forma como as condições atmosféricas transformam a arquitetura e condicionam as dinâmicas das pessoas no espaço. Esta afinidade encontra-se refletida na semelhança dos formatos dos dois objetos. Os percursos e os sítios onde as pessoas se demoram não são naturalmente os mesmos seja um dia de chuva ou um dia de sol. Esta observação simples dá-nos, no entanto, o mote para investigarmos a interação entre a obra, os seus utilizadores e os fatores meteorológicos e as atmosferas que emergem dessa interação, no espaço específico da estação da Trindade.

Para Anoitecer, Noturno e Véspera optou-se pelo harmónio (Figs. 32, 33 e 34). Este tipo de encadernação tem um grande potencial no que diz respeito à associação das imagens, permitindo múltiplas formas de manuseamento. É importante referir, na conceção destes elementos, a influência do livro de Peter Dekens, *Touch*⁴¹.

Anoitecer e Noturno são objetos em tudo semelhantes, no que diz respeito ao formato. As imagens articulam-se pela sua dimensão menor, desdobrando na horizontal. Podem ser lidos como um livro tradicional, abrindo e virando as páginas, para descobrir imagens horizontais que ocupam a dupla página até aos seus limites (*full bleed*); podem ser desdobrados em toda a sua extensão, de modo a exporem a totalidade das imagens em sequência; e podem ser parcialmente desdobrados, o que permite virar as páginas de forma a estabelecer uma multiplicidade de relações entre as imagens, segundo a vontade do leitor.

Véspera é um harmónio em que as imagens se articulam pela sua dimensão maior, desdobrando no sentido vertical. A dinâmica do desdobramento é a do cair, o que a par das dimensões relativamente pequenas do objeto, faz com que a extensão total seja mais fácil do que a dos harmónios horizontais. As imagens das capas contrariam o sentido das que se encontram no interior ao permitir, por um lado, usar sempre a totalidade do papel e, por outro, sugerir uma maior manipulação do objeto. A escolha deste formato, que lembra o do postal turístico, está relacionado com o tom leve e a atmosfera descontraída das imagens.

⁴¹ Ver: <https://www.peterdekens.com/touch>

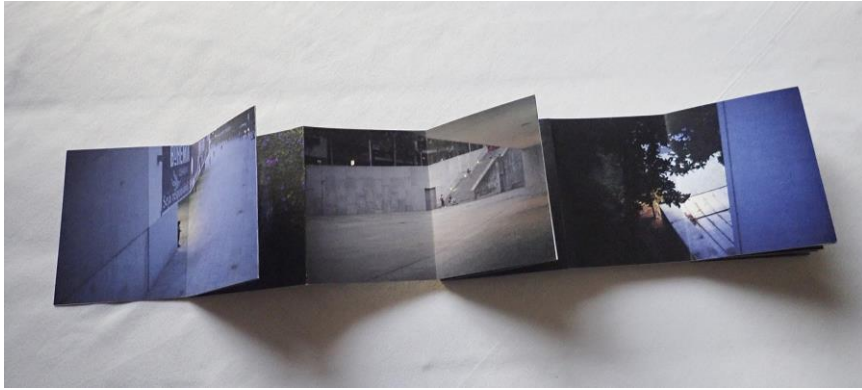


Fig. 32 - Anoitecer

Fig. 33 - Véspera

Fig. 34 - Noturno

Breve Um e *Breve Dois*, são folhas dobradas em quatro, que evocam breves momentos de mudança, provocados por alterações das condições atmosféricas. Em *Breve Um* a dobragem é a mais óbvia, a meio na vertical e novamente a meio na horizontal. Aqui o gesto familiar de desdobrar um papel para descobrir o que se encontra *lá dentro* procura relacionar-se com a memória do leitor, e acentuar a sensação de antecipação e de incógnita. As imagens aparecem ao leitor em simultâneo em resultado do seu gesto.

Em *Breve Dois* foi feito um corte numa das dobras da folha, que permite dobrá-la de forma a estabelecer diferentes configurações entre as imagens. O leitor desdobra a folha em três gestos que lhe revelam as imagens em três momentos diferentes. As imagens apresentam pontos de vista muito próximos, onde sombras projetadas no chão e as configurações formadas pelo posicionamento das pessoas no espaço indicam variações temporais.

Em *Ciclo* (Fig.35), a intenção foi definir uma sequência para as imagens, sem estabelecer um início ou um fim. Este modo de funcionamento reproduz o ciclo das estações do ano, elemento temporal que se pretendeu abordar nas imagens. Optou-se, por isso por ligar as imagens com um anel que permite passar uma imagem para trás da seguinte, num gesto que se repete sem nunca encontrar oposição.

Para *Marcas Um* e *Marcas Dois* optamos pelo formato do cartaz. Mais uma vez, a semelhança dos formatos indica uma relação que se pretende estabelecer entre os dois objetos.

Neste caso, são dados a ver diferentes tipos de intervenção sobre as paredes da Estação: o *graffiti* e a publicidade. Tirando partido das grandes dimensões do cartaz contruiu-se um painel, em que as imagens podem ser vistas em simultâneo. As linhas de dobragem foram pensadas para que em três gestos o leitor descubra, sucessivamente, duas secções diferentes, até conseguir ver a totalidade das imagens.

Estes onze elementos são apresentados dentro de uma capa de cartão, em que estão inscritos o título do trabalho e o nome da autora. A disposição dos objetos no seu interior obedece a critérios relacionados com a ocupação do espaço e com a perceção do conjunto, evitando, tanto quanto possível, a sugestão de uma ordem de leitura. Assim, os elementos de dimensões menores são sobrepostos aos formatos maiores. Ao abrir a capa, o leitor encontra um conjunto de objetos, que podem ser visualizados segundo as suas próprias escolhas. Na conceção de X como conjunto de objetos impressos contidos num involucro, destacamos dois livros como principais referências: *Bilder*, de Hans Peter Feldmann (1971) e *Building Stories* de Chris Ware (2012).

A propósito do seu livro *Excerpts from Silver Meadows*, Todd Hido (Tylevich, n.d.) diz-nos que quis criar um livro que “apenas poderia ser uma experiência física e tangível”⁴². Com *Clareira* partilhamos esta vontade de explorar o objeto impresso para além da sua dimensão visual, através

⁴²Tradução livre de: ‘could only be a physical, tangible experience.’

de escolhas que se prendem com a encadernação, como vimos, mas também com as dimensões e os suportes escolhidos para a impressão, como analisaremos a seguir.

Ao contrário do formato tradicional do livro, este é um objeto que não é possível visualizar apenas segurando-o entre as mãos. A manipulação dos diferentes elementos que o constituem requer um suporte ou, no mínimo, requer que o leitor esteja sentado. Como Hido relembra, o processo de pensar um livro de forma cuidada pressupõe que o leitor encontre tempo e disponibilidade mental para a experiência de leitura (ibid.). Algumas das características de X foram pensadas também para negociar com o leitor essa disponibilidade.



Fig. 35 - *Ciclo*

4.3 Escolha de formatos e dimensões

Os elementos que constituem *Clareira* têm diferentes dimensões, que se relacionam com a experiência de leitura que se pretende proporcionar em cada um deles. As dimensões de cada objeto condicionam o seu manuseamento, para além de definirem limites para o tamanho das imagens. Por outro lado, as proporções das imagens não cederam às dos objetos em que estão inseridas. Pelo contrário, a proporção do negativo (24x36mm) foi o ponto de partida para a definição das proporções dos objetos.

Os cadernos que dão corpo a *Chuva*, *Largo* e *Estar – Não Estar – Passar*, têm as mesmas medidas (19x25cm), à exceção dos cartazes são que são os objetos de maior dimensão. Estas medidas oferecem uma dupla página de 38x25cm, que em alguns casos foi usada até aos limites (*full bleed page*), proporcionando imagens de dimensões relativamente grandes. Em outras páginas usou-se o espaço branco para criar dinâmicas entre as imagens, como veremos na secção dedicada ao *layout*.

Para os harmónios *Noturno* e *Anoitecer* optamos por formatos pequenos. Inicialmente, equacionaram-se formatos maiores mas a primeira maquete – que foi realizada com as impressões 10x15cm, feitas para o processo de seleção – acabou por revelar vantagens consideradas importantes. Uma das vantagens prende-se com o manuseamento do objeto, que se faz através de gestos pequenos, que *abrem* as imagens. Pretendeu-se relacionar este gesto de *abrir* um objeto pequeno com uma memória lúdica e infantil e também reforçar a sensação de suspensão e de incógnita, associadas à penumbra das imagens.

Por outro lado, a dimensão das imagens obriga o leitor a aproximá-las, criando um relação mais íntima que se relaciona com o ambiente do anoitecer e com o silêncio da noite. Dimensões maiores teriam tido a vantagem de obrigar o leitor a pousar o objeto, favorecendo a sua extensão total ou parcial e a exploração de diferentes associações entre imagens que se pretende para estes elementos. Estas vantagens e desvantagens foram ponderadas, acabando por se optar pelo formato mais pequeno, decisão na qual também pesou a intensão de diversificar os formatos.

O harmónio *Véspera* tem dimensões um pouco maiores, embora as imagens tenham o mesmo tamanho das que compõe *Noturno* e *Anoitecer*. As dimensões são as do postal que, como vimos, serviu de modelo a este elemento.

Para *Ciclo* definiram-se dimensões maiores, de modo a dar maior peso a um objeto que explora uma dimensão temporal mais alargada.

Para *Breve Um* e *Breve Dois* partiu-se do formato 30x20cm, horizontal, para acomodar quatro imagens igualmente horizontais. *Breve Um* foi posteriormente ajustado ao formato quadrado, para permitir um maior equilíbrio no desdobrar da folha.

Para os cartazes partiu-se do formato 40x60cm, vertical, que foi ajustado às necessidades de inserção de um conjunto de imagens com formatos variáveis (Fig. 36).



Fig. 36 - Marcas Dois

4.4 Sequenciação das imagens

As metodologias utilizadas na sequenciação das imagens foram bastante semelhantes para a maioria dos diferentes elementos do objeto impresso. Tal como na seleção, em que recorremos a processos **físicos e digitais**. Uma das estratégias consistiu em associar as imagens através da sua visualização no ecrã do computador e outra a partir das imagens impressas, dispostas no chão.

De um modo geral, estabeleceram-se primeiro associações entre duas ou três imagens – utilizando as impressões – que foram fotografadas e de seguida utilizadas como unidades que se articularam no computador (Figs. 37, 38). Estas associações obedeceram maioritariamente a critérios formais e não tanto a intenções narrativas. Sob este aspeto, o livro *Utatane* de Rinko Kawauchi (2010) constituiu a referência mais importante.

No caso dos harmónios, a principal questão prendeu-se com a transição entre as imagens. Em *Noturno* e *Anoitecer*, mais homogêneos em termo de luminosidade, procurou-se que as transições fossem suaves. Em alguns momentos de *Noturno* os limites das imagens confundem-se nas zonas de sombra, provocando uma indefinição que procura refletir a circunstância visual da noite.

Em *Véspera*, a sequência alterna planos mais alargados com planos mais próximos e situações gerais com personagens isoladas. As imagens das capas foram escolhidas pelas suas semelhanças e por serem as únicas duas imagens verticais da série.

Ciclo tem um carácter mais narrativo, reproduzindo três vezes o ciclo das estações do ano.

Nos cadernos de *Chuva*, *Largo e Estar – Não Estar – Passar*, assim como em *Breve Dois*, a definição da sequência das imagens mistura-se com as decisões sobre disposição das imagens nas páginas. No caso dos cartazes e de *Breve Um*, a questão da sequenciação das imagens não se coloca, uma vez que as imagens são dadas a ver simultaneamente. Os sentidos de leitura são, neste caso, sugeridos pelo *layout*. Sobre estes elementos falaremos em maior detalhe na secção seguinte.

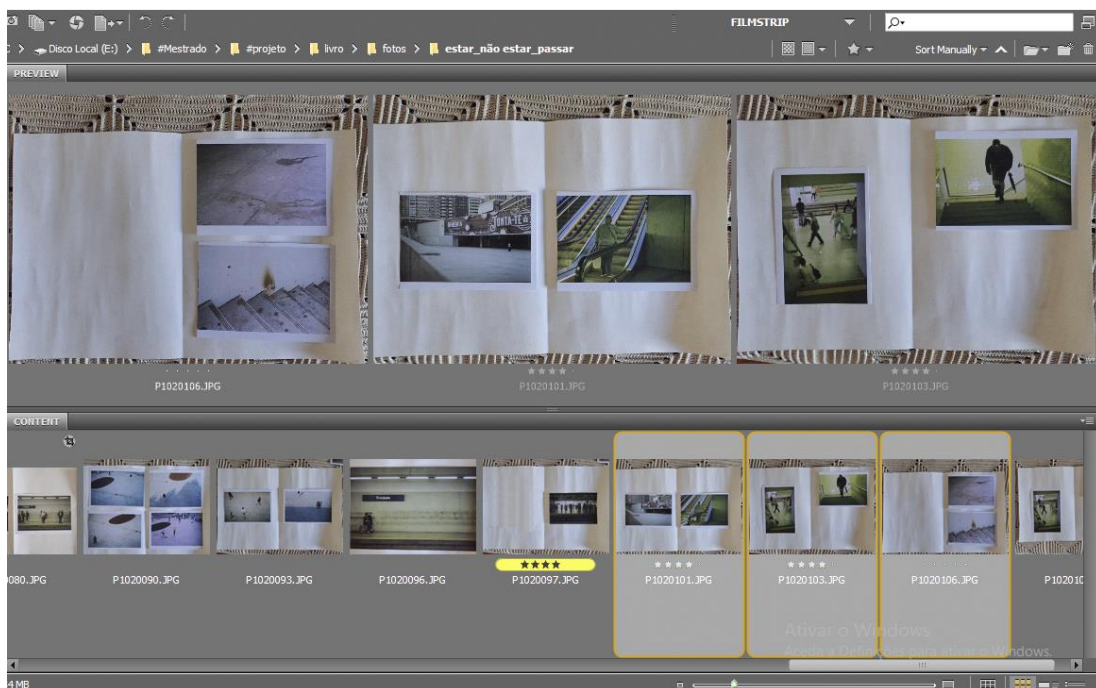
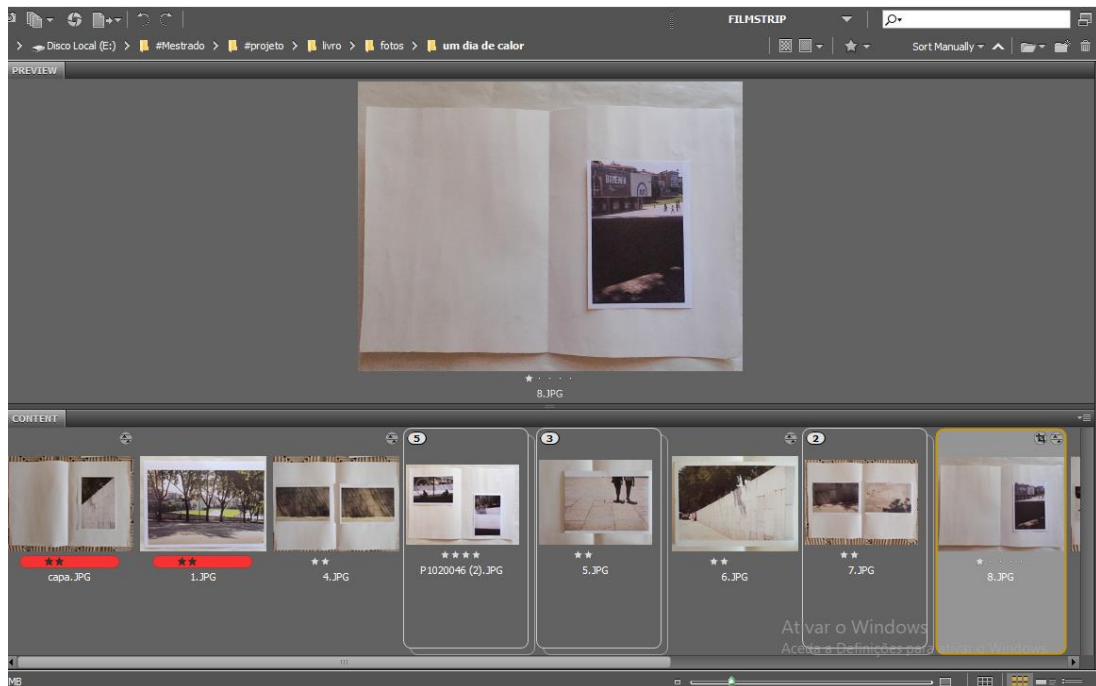


Fig. 37 e 38 - Processo de sequenciação das imagens

4.5 Layout

Relativamente ao *layout* das páginas os objetos possuem níveis de complexidade diferentes. Na maioria dos casos optou-se pela simplicidade, evitando abraçar problemas que poderiam ultrapassar as nossas competências, requerendo a intervenção de um designer profissional. O facto de, à exceção do título, os objetos impressos não incluírem texto permitiu-nos considerar que a tarefa estava ao nosso alcance.

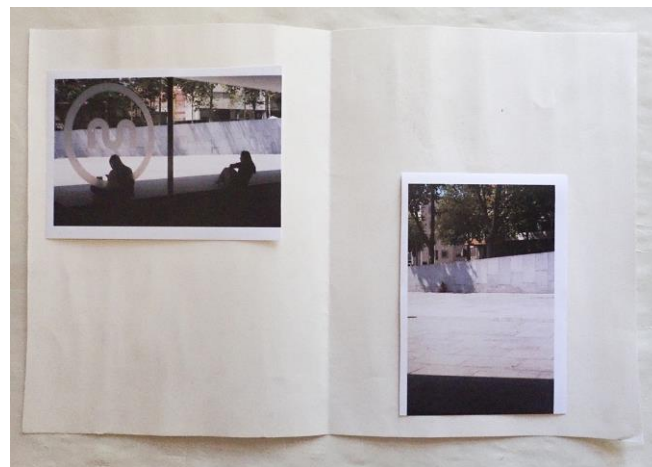
Os cadernos representaram desafios maiores, já que se pretendeu criar dinâmicas mais complexas, explorando o espaço da dupla página de forma irregular. No caso destes elementos, o processo teve, mais uma vez, uma componente de manipulação física das imagens impressas, seguida da uma manipulação digital. Primeiro, as imagens foram dispostas sobre folhas de papel com as dimensões definidas para cada objeto, ensaiando diferentes configurações, de forma bastante intuitiva (Fig. 39,40,41). Em seguida essas configurações foram fotografadas e reproduzidas no *software* de paginação, ajustando dimensões e posicionamentos sem os condicionamentos da materialidade.

Os tamanhos das imagens variam entre 25x38cm (*full bleed*) e 10x7cm, adaptando-se às necessidades de visualização dos seus conteúdos e ao nível de importância que se pretendeu dar a cada imagem. As duplas páginas são muitas vezes usadas como uma superfície única em que se organizam associações de duas ou três e mais raramente quatro imagens, e por vezes uma imagem única ocupa a totalidade do espaço. O posicionamento das imagens também é bastante variável, às vezes simétrico por vezes mais irregular. Estas escolhas pretendem reforçar a dinâmica de cada objeto, mais calma e regular no caso de *Largo* (Fig. 42), mais variável e imprevisível no caso de *Chuva* (Fig.43).

No caso dos harmónios, as imagens ocupam a totalidade do espaço disponível, de modo a que, como vimos, possa existir uma sensação de contiguidade e mesmo de indefinição dos limites das imagens. Em *Ciclo*, uma margem branca permite destacar as imagens.

Breve Um e *Breve Dois* têm *layouts* muito simples que obedecem a critérios de simetria e equilíbrio. Em *Breve Um* (Fig. 45) o desafio consistiu em pensar o lugar de cada imagem na superfície da folha, imaginando o olhar que a percorre naturalmente num movimento circular e equacionando a forma como as linhas das imagens quebram ou reforçam esse movimento, sugerindo outros sentidos de leitura. Em *Breve Dois*, uma sequência de três movimentos revela e esconde imagens muito semelhantes, cujo posicionamento foi pensado para proporcionar diferentes associações (Fig.46). Neste caso a sequenciação implica decisões sobre o *layout* e vice-versa.

Finalmente, o *layout* dos cartazes, colocou-nos o problema mais complexo. A opção de dispor as imagens de forma contígua, fazendo variar as dimensões e orientações, implicou a construção um *puzzle* em que as peças teriam que se encaixar dentro de um retângulo. Através da contiguidade de imagens, em que existe muita informação e da variação dos formatos, pretendeu-se criar um efeito de ruído visual, reforçando a consonância com os temas destes elementos.



Figs. 39, 40,41 - Experimentação de *layouts* a partir de impressões das imagens



Fig. 42 - Largo

Fig. 43 - Chuva

Fig. 44 - Estar-Não Estar-Passar



Fig. 45 - *Breve Um*

Fig. 46 - *Breve Dois*

4.6 Suportes de impressão

Relativamente aos suportes de impressão escolhidos para os diferentes elementos de Clareira, é importante referir que a escolha e mesmo a realização de provas de impressão teve condicionamentos orçamentais bastante significativos. Dentro das nossas possibilidades fizemos alguns testes e por vezes alterações à escolha inicial.

As escolhas relativamente à espessura tiveram em conta a resistência do papel, o conforto no manuseamento previsto para cada objeto e necessidade de vincar e dobrar as folhas, sobretudo no caso dos harmónios.

A escolha do tipo de papel utilizado incidiu sobretudo na qualidade da impressão. Para este projeto privilegiou-se um papel mate, com uma textura semelhante à de uma folha de caderno. A nossa escolha recaiu sobre o papel *munken*, que reúne estas características.

Mais especificamente os papéis utilizados foram os seguintes: *munken linx*, de 150g para os harmónios e os cartazes; *munken print*, de 115g, para os cadernos e para *Breve Um* e *Breve Dois*; *Keyacolor*, 300g para *Ciclo*.



Fig. 47 - *Clareira*: onze objetos impressos em capa de cartão



Fig. 47 - *Clareira*: onze objetos impressos .

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As questões e os objetivos fundamentais que animam este projeto de investigação dizem respeito à prática da fotografia e como tal, é neste domínio que se propõe respostas, sempre pessoais e sempre tendo presente que outras respostas, possivelmente muito distintas, poderão ser igualmente possíveis e válidas. *Clareira* é o objeto em que as respostas que propomos se encontram visualmente formuladas.

O processo de investigação visual que levamos a cabo consistiu na experimentação, avaliação e seleção de estratégias conducentes à construção de uma abordagem fotográfica cujo principal objetivo foi o de propor uma representação do espaço arquitetónico como lugar de experiência. Procurou-se representar o espaço – de algum modo torna-lo presente, na sua ausência – de modo a evocar a experiência de *estar lá*.

Foi necessário antes de mais, encontrar um modo de estar presente, um certo posicionamento de si no conjunto de uma determinada circunstância, uma atitude perante o real que procura uma relação que possa justamente ultrapassar a dicotomia implícita na palavra *perante*. Esse modo de presença caracterizou-se pela atenção, centrada na perceção sensorial, à relação entre a autora – enquanto sujeito que experimenta – e o espaço da estação e pela observação das dinâmicas introduzidas por um terceiro fator, constituído por todos os elementos humanos e ambientais que permeiam o espaço. Foi a partir deste modo de estar que se procurou um modo de comunicar a experiência, ou por outras palavras, uma abordagem fotográfica.

A nível pessoal e profissional, podemos retirar algumas conclusões sobre o proveito do processo de investigação. Recordando o objetivo de nos afastarmos das convenções e linguagens que acompanharam a nossa aprendizagem fotográfica para desenvolvermos uma linguagem plástica mais livre e espontânea, temos consciência do caminho percorrido. Este é, a nosso ver, significativo, tendo em conta o nosso ponto de partida e o caminho que se apresenta à nossa frente, pleno de desafios que durante este processo se manifestaram, sem que os tenhamos podido abraçar.

Clareira propõe um conjunto de pequenos ensaios que convidam o leitor a tomar o lugar da autora e a observar os vestígios fotográficos de momentos em que a “magia do real” se manifestou algures entre sujeito e objeto (Böhme, 1993). É-nos difícil avaliar em que medida este objetivo se cumpre, ou não, neste objeto. O leitor estará melhor posicionado para o fazer. Pensamos, no entanto, poder afirmar que com este trabalho damos conta, de alguma forma, de diferentes aspetos da dinâmica quotidiana do espaço da Estação da Trindade e do seu devir.

Esperamos, assim, que os documentos que produzimos possam contribuir, de diferentes formas, para a construção de conhecimento sobre as dinâmicas do espaço construído e em particular do espaço público. Relativamente à componente teórica, gostaríamos que pudesse ser útil a futuras investigações no âmbito dos temas que aqui tratamos. É com grande satisfação que no dia seguinte ao da entrega deste estudo, teremos a oportunidade de partilhar uma parte da

nossa investigação no Congresso do *Comité Internacional de Historiadores y Estudiosos del Diseño* (ICDHS), em Barcelona.⁴³

Futuramente, é nossa intenção desenvolver um dos temas abordados nesta dissertação, com vista a produzir um artigo a propor para publicação. Referimo-nos à secção *Objetividades: percurso de um conceito ideológico e formal*, que nos parece merecedora de um estudo mais aprofundado.

Relativamente à componente visual, partimos para este desafio com o objetivo de contribuir para o projeto de investigação MFDA-ARP⁴⁴, no âmbito do qual está prevista a publicação de uma pequena parte das imagens produzidas. Dado a dimensão que o projeto tomou, o nosso próximo objetivo será procurar meios de publicação para a totalidade de *Clareira*, de modo a que o objeto se possa cumprir como veículo de comunicação num âmbito mais alargado, para além do universo da investigação. Esperamos que possa ser do interesse de diferentes públicos, com ligação à fotografia ou à arquitetura, mas também do cidadão que se interessa pelos espaços que partilhamos e em particular daqueles para quem a Estação da Trindade é um espaço quotidiano.

Esta possibilidade de comunicação alargada e direta é um aspeto que sempre nos foi caro, sendo uma das razões pelas quais nos interessa a prática da fotografia. Nesse sentido, é com grande entusiasmo que perspetivamos a possibilidade de participação do nosso trabalho no projeto de investigação *Visual Spaces of Change*,⁴⁵ no âmbito do qual se prevê a implementação de projetos de fotografia em diferentes espaço da Área Metropolitana do Porto, com o objetivo de interpelar a comunidade acerca de questões relacionadas com a transformação do espaço público.

Em suma, terminamos esta etapa do nosso trabalho da maneira que nos parece mais pertinente, perspetivando caminhos para a sua divulgação.

⁴³ Ver anexo B

⁴⁴ *Mapeamento de Fotografia Documental e Artística: Um olhar Contemporâneo sobre Arquitectura e Espaços de Referência no Porto (MFDA-ARP)*, projeto de investigação do Centro de Comunicação e Representação Espacial integrado no Centro de Estudos em Arquitetura e Urbanismo.

⁴⁵ Ver: <https://aai2.mil.up.pt/projetos/visual-spaces-of-change/>

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Badger, G. (1987). Another Brick on The Wall: Michael Schmidt's Waffenruhe. *Creative Camera*, 1–5. Retrieved from <http://www.gerrybadger.com/another-brick-in-the-wall-michael-schmidts-waffenruhe/>

Badger, G. & Parr, M. (2004). *The Photobook: A History, Vol.1*. London: Phaidon.

Badger, G. & Parr, M. (2006). *The Photobook: A History, Vol.2*. London: Phaidon.

Bandeira, P. (2007). *Arquitectura Como Imagem, Obra Como Representação: subjectividade das imagens arquitectónicas*. Universidade do Minho. Retrieved from <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/6878>

Bandeira, P. (2008). Fotografia de Arquitectura, Defeito e Feitio. Retrieved from http://www.artecapital.net/arq_des-32-fotografia-de-arquitectura-defeito-e-feitio

Becher, B. & Becher H. (1989) Bernd and Hilla Becher. Conversation with Jean François Chevrier, James Lingwood and Thomas Struth. In Company, D. (2003b), *Art and Photography*, 230-232. New York: Phaidon.

Benge, H. (2012). *The Photobook - some thoughts on editing and sequencing*. Retrieved October 22, 2018, from <http://harveybenge.blogspot.com/2012/03/photobook-some-thoughts-on-editing-and.html>

Binet, H. (2010). Hélène Binet - The pure sensation of photography. *Scopio*, (March 2010), 3–6.

Böhme, G. (1993). Atmosphere as the fundamental concept of a new aesthetics. *Thesis Eleven*, 36(1), 113–126. <https://doi.org/10.1177/072551369303600107>

Böhme, G. (2013). Atmosphere as Mindful Physical Presence in Space. *OASE*, 91, 21–32. Retrieved from <https://www.oasejournal.nl/en/Issues/91/AtmosphereAsMindfulPhysicalPresenceInSpace>

Borden, I. (2007) *Imaging Architecture: the uses of photography in the practice of architectural history*. *Journal of Architecture*. Vol. 12 Issue 1)

Blees Luxemburg, R. (2016) [London Dust by Rut Blees Luxemburg] (Interview with Francis Marshall). Retrieved from: <https://www.museumoflondon.org.uk/discover/london-dust-rut-blees-luxemburg>

Blees Luxemburg, R. (2000) Interview with David company. In Company, D. (2003b), *Art and Photography*, 246-247. New York: Phaidon.

Brohm, J. (2013). An ASX Interview:Joachim Brohm. Retrieved from <https://www.americansuburbx.com/2013/03/interview-joachim-brohm-asx-interviews-joachim-brohm-2013.html>

Campany, D. (2003a). Almost the Same Thing : Some Thoughts on the Photographer as Collector. In *Cruel and Tender: the Real in the Twentieth Century Photograph*. London: Tate Publishing.

Campany, D. (2003b). *Art and Photography*. New York: Phaidon.

Campany, D (2014). *Architecture as Photography*. In *Constructing Worlds: Photography and Architecture in the Modern Age*. London: Barbican Gallery/Prestel.
<https://doi.org/10.1080/17514517.2015.1091185>

Cánovas, C. (2015). Cercanía y distancia, presencia y ausencia. In I. Bergera (Ed.), *Sobre Fotografía y Arquitectura*. Madrid: Ediciones Asimétricas.

Carneiro, José. 01 jan. 2012. " Imagens de Sequência - Processos criativos que derivem da utilização de imagens sequenciais (em D. T. W.)" D. T. W. Fotografia. Repensar | Questionar Realidades Urbanas. Debates, Tertúlias e Workshop de Fotografia - Centro Histórico do Porto, 16 - 16.

Carneiro, José. Fotografias Ordinárias - Uma análise da cor na prática fotográfica contemporânea,Cor: Um colóquio sobre luz e pigmento nas ciências, nas letras e nas artes,Porto,2017

Christenson, M. (2017). Critical Dimensions in Architectural Photography: Contributions to Architectural Knowledge. *Architecture_MPS*, 11(2), 1–19. Retrieved from <https://doi.org/10.14324/111.444.amps.2017v11i2.001>

Colberg, J. (2012). How to make a photobook. Retrieved from http://jmcolberg.com/weblog/extended/archives/how_to_make_a_photobook/

Colomina, B. (2004). *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*. Cambridge (USA): MIT Press.

Crisman, P. (2008). The magic of the real: material and tactility in the work of Peter Zumthor. In M. Borden, G.; Meredith (Ed.), *Material Matters* (pp. 114–121). Washington, DC: ACSA Press. Retrieved from http://crismanpetrus.us/ewExternalFiles/Crisman_2008_The Magic of the Real_ACSA.pdf

Elwall, R. (2004). *Building with Light - The International History of Architectural Photography*. London: Merrel Publishers.

Eksildsen, U. (1995). In *Passionate Conflict Between Representation and Presentation*. In *Fotografien Seit 1965*. Retrieved from http://nordenhake.com/content/2-artists/39-michael-schmidt/1995_ute-eskildsen-eng.pdf

Feldmann, H. P.(1971). *Bilder*. Colônia: Galerie Paul Maenz.

Ferreira, F. (2014). Synapse. *O contributo do design editorial no processo de criação do livro de fotografia contemporâneo*. Porto: Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto

Gadanh, P. (2014). Architecture Photography: New Territories in the MoMA Collection. *Scopio Magazine*, 2 1/3, 42-55.

Goldberg, V. (1981). "The Modern Spirit – American Painting 1908-1935 at the Hayward Gallery, London." In *Photography in Print: Writings from 1816 to the Present*. University of New Mexico Press.

Gommel, S. (2013). *New objectivity*. Retrieved from <http://www.hatjecantz.de/new-objectivity-5631-1.html>

Goodwin, M. (2013) *A Hinge: Field-testing the Relationship Between Photography and Architecture*. In *Journal for Artistic Research*. Retrieved from: http://www.academia.edu/6677507/A_HINGE_FIELD-TESTING_THE_RELATIONSHIP_BETWEEN_PHOTOGRAPHY_AND_ARCHITECTURE.

Grundberg, A. (2003). The Crisis of the Real: photography and post-modernism. In *The Photography Reader*. London: Routledge.

Guidi, G. (2014) *Veramente*. London: Mack Books.

Guy Tillim: Avenue Patrice Numunba (2011). In *Museum of Contemporary Photography. Columbia college Chicago*. Retrieved from: http://www.mocp.org/pdf/education/MoCP_Ed-Exh-Guy_Tillim.pdf

Hartmann, S. (1904). A plea for straight photography. *American Amateur Photographer*. Retrieved from <http://www.nearbycafe.com/photocriticism/members/archivetexts/photocriticism/hartmann/pf/hartmannstraightpf.html>

Harvik & Tielens (2013) Atmosphere, Compassion and Embodied Experience - A Conversation about Atmosphere with Juhani Pallasmaa. *OASE*, 91.

Heinz, V. (1989), *Ahnung*. Berlin: Dirk Nishen.

Heilmeyer, F. (2015). The Slow Gaze. The photography of Hélène Binet. *Uncube Magazine*. Retrieved from: <http://www.uncubemagazine.com/blog/15777311>

- Higgott, A. & Wray, T. (2012). Introduction. In *Camera Constructs: Photography, Architecture and the Modern City*. Farnham: Ashgate Publishing, Ltd.
- Hulick, D. E. (1998). OVERVIEW OF THE PERIOD 1920-1940. In *Photography, 1900 to the Present* (p. 363). Upper Saddle River (N.J.): Prentice Hall.
- Kawauchi, R. (2010). *Utatane*. Tokio: Little More.
- Lane, G. (2009), *Tillim's Avenue Patrice Lumumba*. Retrieved from www.foto8.com/home/content/blogcategory/75/190/
- Leão Neto, P. (2015). Art and Documentary Photography: Architecture, City and Territory. In *Cityzines*. Porto: scopio Editions.
- Leão Neto, P & Neto, M. (2016) “(Re)descobrir os espaços de cidade: a fotografia como um dispositivo mental que pode levar a uma nova percepção sobre o espaço e a sua arquitectura”, *Branca – Revista de Arquitectura da Universidade da Beira Interior*, 1, 30 - 37
- Lech Lechowicz. (2000). Objectivity and subjectivity in photography: a few theoretical and historical remarks. *Format*, 4, 2-3.
- Mandanici, S. (2017). A different kind of protest. *Aperture*, 53(12), 34–36. Retrieved from <https://aperture.org/blog/different-kind-protest-schmidt/>
- McBride, P. C. (2016). Narrating in Three Dimensions: László Moholy- - Nagy 's “ Vision in Motion .” In *The Chatter of the Visible*. Retrieved from: <http://www.jstor.org/stable/j.ctt1gk08k8.9>
- McQuire, S. (1998). *Visions of Modernity*. London: Sage.
- Merleau-Ponty, M. (1964). *Le visible et l' invisible*. Paris: Gallimard. Retrieved from: https://monoskop.org/images/c/c6/Merleau_Ponty_Maurice_Le_Visible_et_L_Invisible_1979_2001.pdf
- Moholy-Nagy, L. (1925). *Painting, Photography, Film*. London: Lund Humphries. retrieved from: <https://doi.org/10.2307/1573529>
- Moholy-Nagy, L. (1929). Sharp or Unsharp? A reply to Hans Windish. In Phillips, C. (ed.). (1989). *Photography in the Modern Era: European Documents and Critical Writings, 1913-1940*. New York: The Metropolitan Museum of Art/ Aperture.
- Newhall, B. (1982). *The History of Photography*. New York: The Museum of Modern Art.
- Olsson, M. (2011). *Södrakull Frösakull*. Göttingen:Steidl.
- Paeslack, M. (2006). Before and After the Wall: German Photography in Discourse and Practice. *Visual Resources*, 22(2), 103–109. retrieved from: <https://doi.org/10.1080/01973760600646582>

- Pallasmaa, J. (2005). *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*. West Sussex: John Wiley & Sons Ltd.
- Pallasmaa, J. (2011). *The embodied Image*. Chichester: John Wiley & Sons Ltd.
- Pardo, A., & Redstone, E. (2014). *Constructing Worlds: Photography and Architecture in the Modern Age*. London: Barbican Gallery/Prestel.
<https://doi.org/10.1080/17514517.2015.1091185>
- Pardo, A., & Redstone, E. (2014). Introduction. In *Constructing Worlds: Photography and Architecture in the Modern Age*. London: Barbican Gallery/Prestel.
- Piedmont-Palladino, S. (2018). Into the Uncanny Vale. *Places Journal*, Abril 2018. Accessed 26 April 2018. <https://doi.org/10.22269/180428>
- Platão. (2004). *Timeu*. Lisboa: Intituto Piaget.
- Platt, C., & Spier, S. (2010). Seeking the Real: The Special Case of Peter Zumthor. *Architectural Theory Review*, 15(1), 30–42.
- Pombo, F. (2018). *Das coisas belas e desenhadas*. Aveiro: UA Editora.
- Pombo, F., Bervoets, W., De Smet, H. (2015). Phenomenology for introductory architectural analysis courses. The pentagon methodological approach. *Design and Technology Education: an International Journal*, 20 (2), 58-69.
- Pombo, F., Bervoets, W., Heynen, H. (2011). Inhabitation as a process. Theoretical frameworks for analysing interiors. *IDEA Journal*, 112-121.
- Reimer, A. (2006). Beyond the “Becher School”: Recent Tendencies in German Photography of the Post-Reunification Era. *Visual Resources*, 22(2), 119–129.
<https://doi.org/10.1080/01973760600646640>
- Reis, C. (2014) *(des)construções: para uma arquitetura fotográfica*. Dissertação de mestrado. Porto: Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa.
- Renger-Patzsch, A. (1927). Aims. In Phillips, C. (ed.). (1989). *Photography in the Modern Era: European Documents and Critical Writings, 1913-1940*. New York: The Metropolitan Museum of Art/ Aperture.
- Renger-Patzsch, A. (1928), Joy before the object. In Phillips, C. (ed.). (1989) *Photography in the modern era: European documents and critical writings, 1913 – 1940*. New York: The Metropolitan Museum of Art / Aperture.
- Robinson, C. (2008). *Life in Place: Photographs by Cervin Robinson*, (2003). Retrieved from <http://escholarship.org/uc/item/6r09c44m>

Roh, F. (1930) The value of Photography. In Phillips, C. (ed.) (1989) *Photography in the modern era: European documents and critical writings, 1913 – 1940*. New York: The Metropolitan Museum of Art / Aperture.

Sander, A. (1927), Remarks on my exhibition in the Cologne Art Union. In Phillips, C. (ed.) (1989) *Photography in the modern era: European documents and critical writings, 1913 – 1940*. New York: The Metropolitan Museum of Art / Aperture.

Savtchenko-belskaia, A.(2014) Curating Identity:Edwin Smith's Photography. *The Architectural Review*. Retrieved from: <https://www.architectural-review.com/essays/reviews/curating-identity-edwin-smiths-photography/8671708.article>

Scholz, C. (2007) *Photography in Britain in the 1960s : the Photographer John Donat as Critic Establishment of a new frame for the evaluation of photography*. Retrieved from: https://ssl.lu.usi.ch/entityws/Allegati/pdf_pub3242.pdf

Sieker, H. (1928) Absolute realism: On the photography of Albert Renger- Patzsch. In Phillips, C. (ed.) (1989) *Photography in the modern era: European documents and critical writings, 1913 – 1940*. New York: The Metropolitan Museum of Art / Aperture.

Shea, D. (2018) *43-35 10th Street*. Baden: Kodoji Press.

Southam, J. (1989) *The raft of carrots*. London: Photographers' Gallery

Specker, H. (2015), *Re-prise*. Leipzig: Spector Books.

Stimson, B. (2004). The Photographic Comportment of Bernd and Hilla Becher. In *Photography and the Limits of the Document*. London: Tate Publishing. Retrieved from <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/01/photographic-comportment-of-bernd-and-hilla-becher>

The rebellious image. Kreuzberg's "Werkstatt für Photographie" and the Young Folkwang Scene in the 1980s. (2017) In *Museum Folkwang*. retrieved from <https://www.museum-folkwang.de/en/news/exhibitions/archive/the-rebellious-image.html>

Tillim, G. (2008). *Avenue Patrice Lumumba*. Prestel; Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University.

Tylevich, K. (nd) Excerpts from Silver Meadows. accessed 15 July 2018. <http://www.toddhido.com/silvermeadows.html>

Ventura, S. (2017). *Script for a debate about the definition of architectural photography* (pp. 1–11). Retrieved from <https://www.susana-ventura.com/essays/script-for-a-debate>

Ware, C. (2012). *Building Stories*. New York: Pantheon Books.

Weifenbach, T. (1997) *In your Dreams*. Tucson: Nazraeli.

Wilkinson, T. (2015). The Polemical Snapshot : Architectural Photography in the Age of Social Media. *Architectural Review*. Retrieved from: <https://www.architectural-review.com/essays/viewpoints/the-polemical-snapshot-architectural-photography-in-the-age-of-social-media/8674662.article>

Zumthor, P. (2006a). *Atmosferas*. Barcelona: Editorial Gustavo Gil, SL.

Zumthor, P. (2006b). *Atmospheres: Achitectural Environments - Surrounding Objects*. BASEL: Birkhäuser Architecture.

Zumthor, P. (2010). *Thinking Architecture*. Basel: Birkhäuser.

ANEXO A

Segue-se um conjunto de imagens que começou a desenhar-se na fase de seleção e associação de imagens, apontando um caminho possível para o desenvolvimento do trabalho. Estas imagens iniciavam uma exploração das “sugetões de movimento” de Gernot Böhme, procurando relacionar o espaço arquitetónico com o espaço do enquadramento e com as movimentações íntimas suscitadas no sujeito que nele se encontra, numa determinada circunstância.

Este não foi considerado, no entanto, o caminho que melhor servisse as intenções do projeto. Embora tenha sido abandonado, pareceu-nos pertinente incluí-lo em anexo, uma vez que fez parte do processo de investigação.









ANEXO B

Comunicação escrita no âmbito da dissertação em co-autoria com a Prof^a. Dr^a. Fátima Pombo

Photography and designed space: a shift in perspective

REBELO, Ana Miriam; Master student | University of Aveiro, Portugal

POMBO, Fátima; Professor | University of Aveiro and Research Institut ID+, Portugal

designed space, photography, atmosphere, multisensory experience

Acknowledging the historical dominance of architectural imagery by objective, disembodied approaches and its influence in our understanding of designed space as well as architectural practice itself, the paper addresses the need for a different perspective. Within the phenomenological approach to designed spaces, this paper interrogates the role of photography in reflecting designed spaces as embodied, humanised environments, where reality takes place. The writings of Pallasma, Zumthor and Böhme support the theoretical framework of discussing photography's contribution to an understanding of built environment as places for embodied experience. The works of Rut Blees Luxemburg and Guy Tillim, two contemporary photographers, are examined as examples of perspectives in which the representation of atmospheres is central for the reflection on built environments as a multisensory perceptive experience.

1. Modernism: photography and architecture

Since its emergence, modernist architecture has relied on photographic imagery for the dissemination of its achievements and most notably of its ideals (Elwall, 2004). The iconic images of the works of modernist masters like Mies van der Rohe or Le Corbusier, by photographers such as Julius Shulman, Lucien Hervé or Dwell and Wainwright, are indissociably connected to the history of modernist architecture. Timeless idealizations, they present modernist buildings in a praising light, playing a fundamental part in the public perception of modernist architecture as a symbol of progress and establishing a role for architectural photography as the representation of architectural ideas, which remains its main function today.

The period saw the emergence of a narrow relationship, in which photography went well beyond mere documentation, being used in advertising, propaganda, architectural education and also as a tool in the design process (Higgot and Ray, 2012). Through widespread international circulation, these images became the means through which the majority of people - including architecture students - experienced architectural work. For this reason, photographic representation ultimately came to influence architectural practice, displacing design's concerns from function, use and

experience to bi-dimensional representation. This aspect of photography's influence in architectural design has been acknowledged by several authors⁴⁶ and the concern for its negative impact has acquired an even greater significance, considering contemporary ease of production and dissemination of images.

Moreover, the replacement of buildings by its photographic representations has been seen as a reinforcement of the dominance of vision in western culture, which reflects itself in architectural practice by the neglect of other aspects of spatial perception, and consequently to the impoverishment of the experience of architecture. (Pallasmaa, 2005).

The modernist emphasis on function and rationality met the emergence of a new photographic approach in which the concern for objectivity, dictated formal abstraction and developed a 'dispassionate, sharply precise style' (Elwall 2004: 120). 'New Objectivity' was as Elwall recalls, was a reaction to 'Pictorialism's concentration on mood and atmosphere'. The seminal works of influential photographers such as Werner Mantz and Renger Patzsch in the beginning of 1920s inaugurated a tradition of objectivity that has crossed generations, having its most radical example in the typological grids of Bernd and Hilla Becher and reaching the work of their students, many of whom became acclaimed contemporary artists. This movement, known as the Dusseldorf School, is arguably the most significant influence in current representations of architecture.

If the works of such authors, for their conceptual and critical character, have provided undeniable contributions to the reflection on architectural production and built environment, the influence of their formal language in contemporary architectural photography, and to a great extent also in artistic approaches, has been less positive, as this paper will argue. Emptied spaces, elevated perspectives, overall sharpness, have become imperatives of architectural photography, dismissing immersive experience in favour of a contemplative stance. These detached images place us as disembodied observers of crystallised contextless objects and are evocative of architectural ideas, more than actual environments. In those perspectives the embodied experience of space remains unaddressed.

In his landmark history of architectural photography, Robert Elwall acknowledges the consequence of the dominance of this path: 'We need, and currently lack, an architectural photography that communicates the experience of the building not just as the architect hoped it might be but as it is perceived in reality by the user.' (Elwall, 2004: 201). This assessment makes clear that beyond the

⁴⁶ See for example Campany (2014), Elwall (2004), Higot and Wray (2012)

roles of seduction and conceptual abstraction, photography can and should have a role in reflecting buildings' existence and its transformations worked by time and use.

2. A shift in perspective

In times when major architectural practitioners and thinkers express the need for a humanization of designed space (Julhani Pallasmaa; Peter Zumthor; Gernot Böhme) what can be photography's contribution to an understanding of built environment that places embodied experience at the core of its concerns? How can photography participate in this shift in perspective that as Böhme recalls, is not exclusive of architecture's or photography's domains, but is part of a wider renewal of the interest and emphasis on the bodily character of human existence? (2006) If photography's proverbial objectivity has promoted an abstract and disembodied vision, how can it be used as a tool to approach phenomenological experience?

Peter Zumthor's 'Atmospheres' provided this investigation with its most substantial theoretical reference, certainly due to the architect's particular relationship with photography. It is worth noticing that photographs occupy almost as many pages in Zumthor's book as text does. In the first chapter, two photographs by photographers G. E. Kidder Smith (Fig.1) and Hans Baumgartner (Fig.2), are presented as a personal reminder of the architect's aims for his own work. He asks himself: 'How could I design something like the room in that photograph?' (2006: 11) 'Can I achieve this as an architect - an atmosphere like that, its intensity, its mood?' (2006: 19) From the perspective of photography, an inversion of this question arises: how can photography communicate the atmosphere of designed spaces?



Figure 1. *Interior of Broad Street Station, Richmond, 1917, by G.E. Kidder Smith*



Figure2. *Student Residence, Zurich, 1936*
© Hans Baumgartner/ Fotostiftung Schweiz

Let us delve into Zumthor's account of the concept of atmosphere, for it is particularly valuable to our investigation's purpose. When Zumthor says 'an atmosphere like that', what kind of atmosphere is he interested in? Later in 'Atmospheres', he describes a scene he observes from a particular view point, on a holyday, emphasising the interaction between all of its elements. These elements are not only visual: there is sound, there is temperature, there are haptic sensations. The autonomy of each element, their interaction and the configurations that arise from that interaction of which Zumthor himself is part of, are what he calls 'the magic of the real'.

So what moved me? Everything. The things themselves, the people, the air, noises, sound, colours, material presences, textures. Forms too - forms I can appreciate. Forms I can try to decipher. Forms I find beautiful. What else moved me? My mood. My feelings, the sense of expectation that filled me while I was sitting there. (Zumthor, 2006: 19)

This particular dimension of atmosphere, in which the autonomous reality of life plays a central role, is of fundamental interest here, for it is precisely the dimensions of time and use that are in need of further examination both by photographic and architectural understandings of built environment. It is the exploration of these quotidian atmospheres that can bring important contributions to the reflection on architecture as an environment.

It is important to clarify that this interest in the real is quite different from the objective ontological scrutiny that by means of distance and detachment aims to have access to the 'true' characteristics of

things. In directing attention to external elements, the observer does not suppress himself from the scene but rather participates in it as a multi-sensory being. He blends with other elements, permeates the space and is penetrated by it.

Zumthor's architecture was often photographed by Hélène Binet, whose work is frequently cited for its ability to convey atmosphere. '(...) the Faaborg's photographs of Hélène Binet invite to explore the phenomenological understanding of the architectural space as an experience of atmospheres that express the 'spirit of the place''. (Pombo; Fisker, 2017: unpagged). Her chosen viewpoints declare her position in space with a clarity that is rather unusual in her work, proposing a perspective the viewer can identify with and easily imagine to assume. Binet is best known for her black white abstract and ethereal images, which silence no one seems to inhabit. Not only in the literal sense that people and objects are not portrayed, but also in the fact that the viewpoints are not those of potential users, but those -as so often happens in architectural photography - of a floating entity whose position in space can hardly be acknowledged.

The photographic approach we advocate must emphasize the bodily presence of the photographer that in a particular position and through his senses, relates with space and the elements that inhabit it, proposing his encounter with a particular moment in the life of a building. Zumthor's finds the 'magic of the real' in Kidder Smith's and Baumgartner's images, because the spaces are not only inhabited by 'real life', in the form of people and 'surrounding objects' (Zumthor's expressions), but also by the photographer whose position is evident among them. 'In Thinking Architecture' Zumthor again revisits the above mentioned scene, giving very clear indications about his position in space in relation to what surrounds him. He also underlines the momentary character of the 'magic of the real'. When addressing this 'magic', photography is to capture this momentary character, not a sense of timelessness.

It seems unquestionable to Zumthor that photography can convey atmosphere. Nevertheless, this valuable ability has been neglected in favour of something for which photography is often automatically credited: objectivity. For this reason, many architectural theorists identify architectural photography with superficial renderings. In 'The Eyes of the Skin', for example, Pallasma describes photographed architectural images as 'centralised images of focused gestalt' (2005: 13). This is indeed a very shrewd characterization of the formal approach of a strong tradition in architectural imagery. When it comes to the support of a multisensory approach to designing architecture, photography is understandably not a natural ally.

Despite his distrust towards photography's influence upon architecture, Pallasmaa acknowledges the value of poetic images that offer a mediated experience of space (2011). His emphasis on the importance and usual neglect of peripheral vision and hapticity in addressing the multisensory experience of designed space (2005) and his criticism of architectural photography's obsession with sharpness and form (2011) are suggestive for a photographer. Technical possibilities such as short depths of field and even blur, or formal strategies such as the close exploration of textures are not obvious to use in the depiction of space, but have been proved fruitful.

Relating and furthering the works of Zümthor and Pallasmaa, Gernot Böhme has proposed three groups of spatial characteristics that are depicted as generators of atmosphere, namely: intimations of movement, synaesthesia and social characteristics (2006). Suggested movement, of which expanse and confine are primordial examples referred by Böhme, is a strategy that both architecture and photography can resort to, in their different spaces: the physical space of architecture and the photographic space of the frame, as well of the three-dimensional depth it can suggest. By framing a subject closely, but also by creating frames within frames, through the arrangement of architectural lines or the use of peripheral blur for example, photography can suggest confinement and thus suggest a certain atmosphere. This approach may be suitable to convey the atmosphere of a certain day and moment of a certain space, as perceived by a given individual, and the opposite strategy may be applied to the same space on a different moment, in which a different atmosphere arises.

Böhme refers to synaesthesia as an overlapping of different senses, when addressing the relevance of the identification of architectural properties that can trigger synesthetic experience. This issue also applies to photography, in particular when it comes to the interpretation of atmosphere as a multisensory experience. Basic elements of photographic language such as colour and texture can trigger synaesthesia. The exploration of these and of also of less understood synesthetic possibilities, is of particular interest to photography.

Besides the concepts drawn from the theoretical perspectives of the above mentioned authors, this research is informed by the less known legacy of photographers such as Edwin Smith, Eric de Maré, John Donat and Guido Guidi, and the work of contemporary photographers such as Joachim Brohm, Heidi Specker and Richard Pare, which must nevertheless be acknowledged for having provided poetic and critical views of built environment.

The works of Rut Blees Luxemburg and Guy Tillim were selected as examples of contemporary photography addressing the atmospheres of built environments, that by different means emphasize the real. The first case is a highly subjective artistic approach with a sense of bodily presence that

explores multi-sensory perception. The second denotes a photo-journalistic influence which addresses the reality that surrounds and permeates designed space. They are examples of the relevance of contributions that artistic and photojournalistic approaches can provide to architectural photography and architecture itself.

2.1 Rut Blees Luxemburg (b. 1967)



Figure 3. ‘Indeeper’ from the series *Liebeslied*, 2000
© Courtesy of Rut Blees Luxemburg,



Figure 4. ‘Vertiginous Exhilaration’, from the series *A Modern Project*, 1997 © Courtesy Rut Blees Luxemburg

Rut Blees Luxemburg’s early images of London streets by night address our senses in different ways. As our vision recognizes wet floors and tall buildings under the yellow cast of public lighting, our memory suggests sensations that address our skin: the texture of tar roads, the dampness of rainy weather, the reassuring warmth of city lights (Fig.3)⁴⁷. As photography’s visual information evokes haptic memory, synesthetic experience takes place. In the words of Pallasmaa: ‘Vision reveals what the touch already knows’ (2005: 42).

The associations of touch with vision and of colour with temperature are the most evident forms of synaesthesia at photography’s reach. Still, if our memory can draw haptic memories out of visual information, could this be possible with echoic memory? Could it be argued that through Blees Luxemburg’s images we can access memories of the sound of dripping gutters, or speeding cars in a highway close by? Is it this possibility that Hélène Binet suggests when she states that although photography should not ‘compete with the complexity of the perception of architecture’ it ‘has to be able to create an atmosphere and to drown you in it and perhaps to remind you of something else’

⁴⁷Black and white reproduction. For the original colour image see: <http://rutbleesluxemburg.com/liebeslied-2.html>

(2010). These are possibilities worth exploring when aiming at an immersive representation of built environment.

One of the most distinguishing aspects of Blees Luxemburg's work is her use of colour. The saturation of yellows provides her images with a warm tone that contrasts with the harshness of textures and of the situations she portrays, while artificial green tones give a surreal ambience to some of the images. Colour is not used to inform about reality, but to *synesthetically* convey atmosphere.

Variation in scale and angle is another distinctive feature of Blees Luxemburg's work. Often very close to the ground, she allows the viewer to have a close look at textures and traces that indicate past events. But we are also shown what is around us: tall buildings towering over the streets, with their multitude of small windows recalling the presence of anonymous life. Far from the conventions of distance and frontality, inherited from 'New Objectivity', her plunging angles and 'worm's views' rather remind us of Moholy-Nagy's experiments in the 1920s, at the emergence of 'New Vision', (Fig.4)⁴⁸. Despite the absence of human depiction, her work addresses the presence – be it transitory - of people in space. And most importantly, Blees Luxemburg makes herself present by giving evidence of her position in space, as if saying: I am here and from here this is what I see. This is my subjective point of view. All of these choices value sensory experience, proposing an interpretation of urban space that addresses human condition in a particular environment and its specific resonance in an individual.

Finally, the inclusion of objects and traces as elements that convey everyday life underlines the presence of the real introducing temporality. Referring to her recent series 'London Dust', Blees Luxemburg says that it 'challenges the image as bearer of a cleansed urban future by focussing on the remnants of the real: the dust and dirt, the dense, disorderly and overwhelming material reality of the everyday.' (Blees Luxemburg, 2016)

2.2 Guy Tillim(b. 1962)

⁴⁸ Black and white reproduction. For the original colour image see:
<http://rutbleesluxemburg.com/london%20-%20a%20modern%20project.html>



Figure 5. *Grande Hotel Beira, Moçambique, 2008*
Guy Tillim/Agence VU



Figure 6. *Apartment Building, Avenue Bogamoyo, Beira, Mozambique, 2008* © Guy Tillim/Agence VU

The work of Guy Tillim has a very different character. With a background in photojournalism, Tillim wishes to keep a respectful distance from the reality he observes. In his series ‘Avenue Patrice Lumumba’ (2007-2008), he addresses African post-colonial identity by focusing on the late modernist architecture - present in several African cities - as the background to contemporary processes of change. His images, strongly anchored in time and history, show us the decaying architectural remains of the colonial era, as a strangely inadequate stage for contemporary everyday life. The contrast created by the penetration of a sophisticated designed setting by the country’s currently harsh reality, results in a very peculiar atmosphere, where time, in all its tenses, is heavily present (Fig.5)⁴⁹. These atmospheres are the result of momentary configurations. To use Böhme’s words, they ‘are spaces insofar as they are ‘tinctured’ through the presence of things, of persons or environmental constellations’ (1993: 121). It is from the interaction of all of these elements that the atmosphere arises.

As in Blee Luxemburg’s work, there is a deliberately unrealistic use of colour. Saturation is carefully edited to enhance the contrast between washed out architectural settings, and the coloured shapes - often people, objects or organic elements - that punctuate them. Again, colour is interpreted so it helps to convey atmosphere.

Tillim underlines the importance that the search for context assumes in this particular series, as opposed to ‘looking for drama’ which he connects to his former work in photojournalism (as cited in Lane, 2009). The context Tillim refers to is landscape, but it is interesting to notice how it is people

⁴⁹ Black and white reproduction. For the original colour image see:
<http://www.agencevu.com/stories/index.php?id=588&p=137#&gid=1&pid=26>

and objects who become context, when the focus is architecture (Fig. 6)⁵⁰. As a photojournalist, Tillim missed context like architectural photography misses action. In the same way, what he points out as a frequent absence of people, is inversely understood when seen in the context of architectural imagery, where human depiction is rare.

Indeed, photo-journalistic perspectives, can provide interesting contributions to the representation of designed space, instilling an inquisitive spirit and a sense of time. An earlier example of this is the work of John Donat, who collaborated with *Architectural Review* in a time when an editorial effort was made to address buildings existence over time and its daily use (Wilkinson, 2015). Donat advocated for an approach of architectural environments as lived in social spaces, depicting quotidian activity and its interaction with designed settings. Architecture's temporal and social dimensions, often overlooked, may be reinforced by such an influence.

Conclusion

Acknowledging the fact that, as the representation of architectural ideas, photography has dismissed the real existence of architectural objects in the world over time and that as an objective attitude towards things, it has dismissed the reality of the bodily presence of the observer in space, this paper makes the argument for the importance of critical and poetic approaches that place social and emotional dimensions of built environment at the centre of its concerns.

The question we pointed out before about the way photography could communicate atmospheres that emerge from the interaction between designed spaces, the observer as a multisensory being, and the reality that permeates them can be answered in multiple ways. Throughout the text we have identified and suggested several methods that can be conducive to some of them. The works of Tillim and Blee Luxemburg are examples of such answers. They highlight distinct aspects of the real, using different strategies to suggest atmospheres which in any case are found in spaces of intersection between the photographer, the architectural construction and every element that through its presence, participates in the emergence of a particular atmosphere. Importantly, they demonstrate that this sense of the real is not, as it might be expected, in the objectivity the photographic medium is known for, but in its

⁵⁰ Black and white reproduction. For the original colour image see:
<http://www.agencevu.com/stories/index.php?id=588&p=137#&gid=1&pid=28>

capacity to suggest bodily presence and to invite time and movement into the representation of designed space.

From this perspective, photography can inform design as well any discipline concerned with built environment, in a very valuable way. Not by providing timeless idealizations or abstractions of buildings, but by offering precisely the opposite: an immersion into the lived experience of designed spaces.

References

- Binet H. (2010) [With Hélène Binet: The Pure Sensation of Photography] (Interview with Susana Ventura). *Scopio International Magazine*, 1 1/3: 86-103
- Blees Luxemburg, R. (2016) [London Dust by Rut Blees Luxemburg] (Interview with Francis Marshall)
www.museumoflondon.org.uk/discover/london-dust-rut-blees-luxemburg
- Böhme, G. (1993). "Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics". *Thesis Eleven*, 36: 113-126
- Böhme, G. (2013). "Atmosphere as Mindful Physical Presence in Space". *OASE*, 91: 21–32.
www.oasejournal.nl/en/Issues/91/AtmosphereAsMindfulPhysicalPresenceInSpace
- Campany, D. (2014). "Architecture as Photography". *Constructing Worlds: Photography and Architecture in the Modern Age*, Barbican Gallery
- Elwall, R. (2004). *Building with Light- The International History of Architectural Photography*. Merrell Publishers.
- Higgott, A. and Wray, T. (2012). "Introduction: Architectural and Photographic Constructs". In: *Camera Constructs: Photography, Architecture and the Modern City*. Ashgate Publishing, Ltd
- Lane, Guy (2009), *Tillim's Avenue Patrice Lumumba*
www.foto8.com/home/content/blogcategory/75/190/
- Pallasmaa, J. (2005). *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*. John Wiley & Sons Inc.
- Pallasmaa, J. (2011). *The embodied image : imagination and imagery in architecture*. John Wiley & Sons Inc.
- Pombo F.; Fisker A.M. (2017). *Chiasmus and sceneries for all senses - the hidden possible at Faaborg Museum*. Conference Art and Presence. University of Southern Denmark, 15-16 September 2017
- Tillim, G. (2008). *Avenue Patrice Lumumba*. Prestel; Peabody Museum of Archaeology and Ethnology at Harvard University.

Zumthor, P. (2006) *Atmospheres: Achitectural Environments - Surrounding Objects*. Birkhäuser, Basel

Zumthor, P. (2010) *Thinking Architecture*. Birkhäuser, Basel

Wilkinson, T. (2015). "The Polemical Snapshot : Architectural Photography in the Age of Social Media".
Architectural Revie

Dissertação para a obtenção do grau de Mestre
Mestrado em Criação Artística Contemporânea